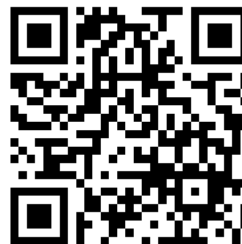


MUSICA DIVINA

Sive

Thesaurus Concentuum Selectissimorum

omni Cultui Divino totius anni

JUXTA RITUM SANCTÆ ECCLESIÆ CATHOLICÆ

inservientium:

Ab Excellentissimis superioris aevi Musicis numeris harmon[icis]

compositorum.

Quos e Codicibus Originalibus [t]am editis quam ineditis

accuratissime in pa[rtitura]m redactos

AD INSTAURANDAM POLYPHONIAM VERE ECCLESIASTICAM

publice offert

Carolus Proske.

Annus Primus.

HARMONIAS IV. VOCUM CONTINENS.

Tomus [illegible]

LIBER MISSA[RUM].

Ratisbonae.

Sumtibus, Chartis et Typis Friderici Pustet.

MDCCCLIII.

MUSICA DIVINA.

Sive

Thesaurus Concentuum Selectissimorum

omni Cultui Divino totius anni

JUXTA RITUM SANCTÆ ECCLESIÆ CATHOLICÆ

inservientium:

Ab Excellentissimis superioris aevi Musicis numeris harmonicis

compositorum.

Quos e Codicibus Originalibus tam editis quam ineditis

accuratissime in partitionem redactos

AD INSTAURANDAM POLYPHONIAM VERE ECCLESIASTICAM

publice offert

Carolus Proske.

Annus Primus.

HARMONIAS QUATUOR VOCUM CONTINENS.

Ratisbonae.

Sumtibus, Chartis et Typis Friderici Pustet.

MDCCCLIII.

MUSICA DIVINA.

Sive

Thesaurus Concentuum Selectissimorum

omni Cultui Divino totius anni

JUXTA RITUM SANCTÆ ECCLESIÆ CATHOLICÆ

inservientium:

Ab Excellentissimis superioris aevi Musicis numeris harmonicis

compositorum.

Quos e Codicibus Originalibus tam editis quam ineditis

accuratissime in partitionem redactos

AD INSTAURANDAM POLYPHONIAM VERE ECCLESIASTICAM

publice offert

Carolus Proske.

Annus Primus.

HARMONIAS IV. VOCUM CONTINENS.

Tomus I.

LIBER MISSARUM.

Ratisbonae.

Sumtibus, Chartis et Typis Friderici Pustet.

MDCCCLIII.

Reverendissimo et Illustrissimo

DOMINO

D. VALENTINO DE RIEDEL,

Episcopo Ratisbonensi,

Equiti

ORDINIS CORONÆ REGIÆ BAVARICÆ

Meritissimo,

&c. &c.

Ecclesiae Nostrae Pontifici Celsissimo,

OPTIMO,

Domino Clementissimo,

Musices Sacrae Patrono,

INSTAURATORI,

Hujusque Operis Protectori

Gratiosissimo

Concentuum Divinorum Officiorum

Toto Anno Occurrentium Volumina,

Quorum Praesens

Sacrosancti **Missae** Sacrificii ac Mysterii

Modulos Exhibet,

dedicata, consecrata

atque

ILLUSTRISSIMI NOMINIS AUSPICIO

edita in signum obsequii gratissimique animi offert

Ratisbonae die xxx. Aug.
MDCCCLIII.

humillimus servus

C. Proske.



Während das kirchliche Leben im Ganzen und Einzelnen von einem Geiste getragen wird, welcher zu bessere, ja an die besten Zeiten der Vergangenheit erinnert und die Hoffnung verbürgt: dass die zerstörenden Mächte des jezt herrschenden Weltlebens in ihrem Laufe gehemmt, und die rettenden Kräfte des Glaubens aus den Kämpfen der Gegenwart siegreich hervorgehen werden; — während die Kirche die unversiegbaren Quellen des Heils überall in die Herzen der Gläubigen reichlich ergiesst, mit ihrem Worte die Geister weckt und erbauet, und mit dem Heiligthum ihrer Mysterien die lebendigen Glieder ihres grossen Gottestempels an sich kettet, erfüllt es den gläubigen Katholiken mit tiefster Trauer: dass ein so erhabenes Mittel christlicher Erbauung, als der von der Kirche selbst geschaffene und ausgebildete heilige Gesang ist, nicht sorgfältiger und umfassender für die Zwecke des Gottesdienstes verwendet wird. Längst haben die in edlerer Vorzeit geschaffenen Werke christlicher Baukunst und Malerei eine richtigere Würdigung wiedergefunden, als ihnen die lange Zwischenzeit eines gänzlich verbildeten Geschmackes widerfahren liess. Und nicht blosse Anerkennung dieser Vorbilder echt christlicher Begeisterung, es ist ein ernstes mit lebendigen Erfolgen gekröntes Streben sichtbar geworden, wieder kirchlichen Boden zu gewinnen, und so dem schaffenden Künstler, wie dem beschauenden Gemüthe des Christen ein hohes Gemeingut des Glaubens zu sichern. Wieviel mehr hätte eine ähnliche Regeneration des katholischen Kirchengesanges längst erfolgen sollen!

Wohl fehlt auf diesem Gebiete nicht jede Erkenntniss des Bessern und Wahren, ein mehrseitiges Streben zur reinen Quelle umzukehren gibt sich unleugbar kund. Allein die Erfolge ernsterer Forschung im Laufe der letzten 30 Jahre sind mit wenigen Ausnahmen auf den Kreis musikalischer Gelehrsamkeit, von der sie ausgegangen, beschränkt geblieben: die Mitwirkung schaffender und ausführender Kunstkräfte betheiligte sich an der Grösse der Aufgabe zu wenig, als dass ein lebendiges Interesse an dieser Kunst allgemeiner entwickelt, oder wo dieses wirklich vorhanden durch praktische Leistungen befriedigt worden wäre. Auch dürften die Aussichten des Besserwerdens auf diesem Wege nicht sehr günstig seyn: der entscheidende Erfolg liegt in einer mächtigeren Hand, nämlich in der Kirche selbst. Denn so wahr es eine kirchliche Liturgie gibt, eben so wahr gibt es auch einen specifischen Kirchengesang; und so wenig die Kirche irgend einem profanen Einflusse den Geist und die Formen ihrer Liturgie preisgeben kann, eben so sicher hat sie ungetheilt das Recht und die Pflicht, die Reinheit der liturgischen Musik nach Geist und Form zu bestimmen und aufrecht zu erhalten. Nachgiebigkeit gegen profane Zeitrichtung räumt letzterer niemals ein Besitzrecht ein; wie weit jene auch gegangen, wie üppig die Profanation auch gewuchert, die Erkenntniss kehrt nur um so mächtiger zurück: dass nirgends als in den Institutionen der Kirche die reine über jeden Wechsel erhabene Wahrheit, Würde und Schönheit zu finden sei.

Die Rückkehr zu den ehrwürdigen Grundlagen echten Kirchengesanges tritt sonach als dringendes Zeitbedürfniss hervor.

Seit den frühesten Jahrhunderten pflegte die Kirche jenen würdevollen Gesang, welcher später in der Form des Gregorianischen Chorals die vollendetste Ausbildung erhielt und sich zum alleingiltigen Gebrauche erhob: bis endlich im Laufe der Zeiten aus diesem einfachen Gesangselemente eine innigst gleichgeartete Harmonie erblühte, welche zum mitberechtigten Eintritt in die Kirche für würdig befunden wurde. War nun der Gregorianische Gesang der treffendste Accent und würdigste Schmuck des liturgischen Wortes, so prägte sich in dem später erwachten harmonischen Vereine mehrerer Stimmen, in dem contrapunktischen Kirchengesange eine Kunstform aus, welche nach dem Wesen der Melodie und der Tonarten an gleiche Gesetze gebunden, den Gregorianischen Gesang gleichsam geistig durchdringt und enthüllt, und wohl eine wunderbare Verklärung desselben genannt werden darf.

Diesen beiden Grundtypen reinen, ausschliesslich sanctionirten Kirchengesanges sollte überall die sorgfältigste und allgemeinste Pflege zu Theil werden.

Einem Beitrag zu dieser Pflege ist gegenwärtige Anzeige gewidmet.

I.

Um die Uebung im Gregorianischen Gesange nicht auf die engen Grenzen zu beschränken, welche die Feier des Altardienstes und der kanonischen Officien auferlegt, sondern den Sinn für denselben frühzeitig im jugendlich-bildsamen Gemüthe zu wecken und zu nähren, ordnete der Hochwürdigste Herr Bischof von Regensburg die Ausarbeitung eines Gregorianischen Gesangbuches mit Orgelbegleitung an, welches in niederen und höheren Studienanstalten zum allgemeinen gottesdienstlichen Gesange benutzt werden könnte. Der hiesige Chordirigent J. G. Mettenleiter unterzog sich dieser Arbeit und die wesentlichsten Theile derselben sind nicht allein mit allem Fleisse vollendet, sondern auch bereits in öffentlichen Lehranstalten, namentlich in den Bischöflichen Knaben-Seminarien zu Metten und Passau mit entsprechendem Erfolge eingeführt *) Der Inhalt des grösseren Gesangbuches umfasst die gottesdienstliche Feier des ganzen Kirchenjahres, soweit eine öffentliche Theilnahme an den liturgischen Handlungen angeordnet ist oder für die Erbauung zweckdienlich erscheint. Die Melodien (insofern dieselben für den angegebenen Zweck grössere oder geringere Vollständigkeit verstatteten), sind treu und rein aus liturgischen Quellen geschöpft; die Harmonie der Orgelbegleitung zeichnet sich durch Festhalten der charakteristischen Kirchentonarten aus. Ausser den vorgenannten Instituten eignet sich dieses Gesangbuch zur Aufnahme in Schullehrer-Seminarien ganz vorzüglich; noch mehr zur Einführung auf dem Musikchor solcher Landkirchen, welche zu grösseren Aufführungen die Mittel nicht besitzen, oder eine Abwechslung des harmonischen mit dem Gregorianischen Gesange

---

*) Dieses Werkchen — als ein Auszug des grösseren Gesangbuches — ist bereits unter dem Titel:

„Manuale breve Cantionum ac Precum liturgicarum juxta „ritum S. Romanae Ecclesiae. In communem devotionem „studiosae juventutis. Selegit ac comitante Organo edidit „Joannes Georgius Mettenleiter. Jussu et approbatione „Illustrissimi et Reverendissimi Domini Valentini Episcopi „Ratisbonensis &c. Ratisbonae. Typis et Commissione Friderici „Pustet. MDCCCLIII.“

erschienen und à 20 kr. brosch. zu haben

beabsichtigen, welche überhaupt als höchst zweckmässig allenthalben zu empfehlen wäre.*)

II.

Ein reiches Gebiet christlicher Kunstthätigkeit eröffnet sich in der grossen Aufgabe, die **contrapunktische Kirchenmusik**, wie sie vom Schlusse des 15. Jahrhunderts an durch das ganze 16. und in den Anfängen des 17. Jahrhunderts innerhalb der Kirche gebildet und geläutert worden, neubelebt in den Schoos der Kirche zurückführen.

Die Zahl der in jenen Zeiten aus hoher Begeisterung geschaffenen, grösstentheils bis auf unsere Tage erhaltenen Kunstschätze ist wahrhaft unermesslich. Viel spärlicher fliessen die Quellen heiliger Muse in späterer Zeit; jedoch erkannten die genialsten Meister aller Zeiten gar wohl den positiven, unwandelbaren Werth jener Kunstgebilde: aber nur Wenige vermochten in eigenen Werken den Geist ihrer erhabenen Vorbilder würdig auszuprägen. Solche Werke nun zu allgemeinerer Kenntniss und Aufnahme zu bringen, mit einem Worte, in die Kirche wiedereinzuführen, von der sie ausgegangen und an deren Stelle nur zu lange die profanen Reize einer ausserkirchlichen Kunst Alleinherrschaft geübt, ist das nächste, vielseitig erkannte und lautgewordene Bedürfniss.

Keinem praktischen Kenner dieses Kunstgebietes sind zwar die Hindernisse und Schwierigkeiten fremd, welche dem erfolgreichen Wiederanbau desselben entgegentreten; allein was anfangs unüberwindlich geschienen, wird endlich durch Anwendung vereinter Kräfte im treuen Dienste der Kirche erreicht werden.

Einen umfangreichen, wohlgewählten, alle liturgischen Bedürfnisse umfassenden, zugleich mit Rücksicht auf die ausführenden Kunstkräfte des Sängerchors wie auf die Empfänglichkeit der hörenden Kirchengemeinde progressiv geordneten Vorrath älterer Gesangmusik zur Oeffentlichkeit zu bringen: diess dürfte wohl das nächstliegende Erforderniss seyn.

Der Unterzeichnete beabsichtigt mit Ausführung dieser Aufgabe ungesäumt zu beginnen, dergestalt, dass mehrere Jahrgänge älterer Kirchenmusik in ununterbrochener Folge der Presse übergeben werden, wovon gleich der **erste Jahrgang**, mit vorzugsweiser Berücksichtigung erleichterter Auffassung und Ausführung, den Stoff für alle Haupttheile der Liturgie eines vollständigen Kirchenjahres umfassen soll. Besondere Rücksicht wird bei diesem **ersten**, sowie bei allen nachfolgenden Jahrgängen auf die heilige Advents- und Fastenzeit, zunächst auf die Feier der heiligen Charwoche, sodann auf alle höchsten Feste des Herrn und der seligsten Jungfrau Maria genommen werden: weil in allen diesen Festen die contemplative Erhabenheit der älteren Tonmeister sich am reinsten und herrlichsten entfaltet.

Die Ausführung dieses Planes ist jedoch von einem sehr bedeutenden Umfange des zu liefernden Musikstoffes unzertrennlich, und eine allgemeinere Verbreitung der Edition nur dann zu erwarten: wenn die Anschaffungskosten in aussergewöhnlicher Weise ermässigt werden können. Darum wählt der Unterzeichnete das Mittel der Subscription und empfiehlt das Unternehmen der allseitigsten Zuneigung und Förderung.

Die typographische Ausstattung wird des Inhalts würdig seyn; an Correctheit, Solidität und Schönheit jede gerechte Erwartung befriedigen.

Endlich liegt dem Herausgeber noch die Pflicht ob, sich über die Grundlage und Hilfsmittel seines Unternehmens zu legitimiren. Ob er überhaupt zu demselben berufen und befähigt gewesen, muss er dem Urtheile competenter Sachkenner überlassen und sich auf das Bewusstseyn beschränken, während eines 25jährigen ununterbrochenen Wirkens die Erfordernisse gründlicher Forschung niemals aus den Augen verloren und darum nicht ganz unvorbereitet sich vorliegender Arbeit unterzogen zu haben. Was jedoch die Quellen im Allgemeinen betrifft, welche sich den 25jährigen Arbeiten des Unterzeichneten in diesem Gebiete eröffneten: so wurden die ansehnlichsten Central- und Privatbibliotheken Deutschlands vielfach benützt: die reicheste Ausbeute in den Bibliotheken und Kunstarchiven Rom's und des übrigen Italiens gewonnen; zugleich erweiterte sich die im Privatbesitze des Herausgebers befindliche Quellensammlung zu solcher Bedeutung, dass sie hinsichtlich der wichtigsten Incunabeln, authentischen Handschriften und Originalausgaben wohl zu den vollständigsten dieses Faches gehören dürfte, und als solche der literarischen Welt nicht unbekannt geblieben ist. Im Gebrauche dieser Mittel wurde ein auf Principien der Geschichte und Kunst festgestellter Plan scharf eingehalten. Nur aus den sichersten Quellen wurde geschöpft, selbstgeprüft und auf das Genaueste eigenhändig übertragen. Die Epochen der Kunstschulen im 15. und 16. Jahrhundert wurden sorgsam durchgearbeitet: die Werke ihrer Begründer und aller ihnen zunächst angereihten grösseren Meister sind in einer an Vollständigkeit grenzenden Anzahl von Partituren gesammelt und geordnet, die Heroen jener Zeiten aber: ein **Josquin, Isaak, Senfel, Lassus, Palestrina, Vittoria, Fel. Anerio, Hassler, Gallus, Andr. und Joh. Gabrieli** und mehrere Andere mit **der Gesammtheit ihrer umfangreichen Werke** vertreten.

Demnach dürfte es für gegenwärtiges Unternehmen an einem reichen Schatze des gewähltesten Stoffes weit hinaus nicht gebrechen. Noch wird bemerkt, dass alle zur Aufnahme bestimmten Gesänge die sorgfältigste Prüfung **praktischer Ausführung** zu bestehen hatten.

Schliesslich füge ich die Anzeige bei, dass der Umfang eines Jahrganges etwa 150 Druckbogen einnehmen wird. Bei entsprechendem Erfolge der Subscription dürfte der Notenbogen zu 8 Seiten sich zwischen 4 — 5 kr. rhn. berechnen, welches für den reichen Inhalt eines ganzen Jahrganges keine sehr hohe Auslage entziffert.

Der erste Jahrgang enthält nur Werke im vorherrschend **vierstimmigen** Satze. Die folgenden Jahrgänge werden die hohen Kunstgebilde vom 5 – 12stimmigen Satze, zum Theil auch Gesänge für 16 und mehr Stimmen enthalten.

Jeder Jahrgang umfasst 4 Bände; jeder Band erscheint in 3 Lieferungen.

Jedem Bande wird eine Einleitung vorgedruckt, welche die biographisch-literarischen Notizen und die erforderlichen praktischen Winke und Erläuterungen enthält.

Ausser der Partitur wird noch eine Stimmenausgabe veranstaltet. Das Abonnenten-Verzeichniss wird dem **Ersten Bande** des Werkes vorgedruckt.

Regensburg, den 6. Januar 1853.

Dr. C. Proske, Canonicus.

---

*) Das grössere und vollständigere Gesangbuch führt den Titel: „Enchiridion Chorale, sive Selectus locupletissimus Cantionum liturgicarum juxta ritum S. Romanae Ecclesiae per „totius anni circulum praescriptarum. Redegit ac comitante „Organo edidit Joannes Georgius Mettenleiter. Jussu et „approbatione Illustrissimi et Reverendissimi Domini **Valentini** Episcopi Ratisbonensis &c. Ratisbonae. Sumtibus „et Typis Friderici Pustet. MDCCCLIII.“ in Sarsenet geb. 2 Thlr.; dasselbe ist ebenfalls erschienen und das dazu gehörige **Orgelbuch** folgt in kurzen Zwischenräumen in Heften.



Verzeichniss der P. T. Subscribenten
der
MUSICA DIVINA.

	Exemplare: Partitur	Exemplare: Stimmen
Seine Eminenz **Melchior,** Freiherr von Diepenbrock, Kardinalpriester und Fürstbischof von Breslau †	1	1
Seine Excellenz **Bonifaz** von Urban, Erzbischof von Bamberg	1	1
Seine Excellenz **Herrmann** von Vicari, Erzbischof von Freiburg im Br.	1	1
Seine Bischöfliche Gnaden **Franz,** Bischof von Paderborn	13	7
Seine Bischöfliche Gnaden **Heinrich** von Hofstetter, Bischof von Passau	1	1
Seine Bischöfliche Gnaden **Georg Anton** von Stahl, Bischof von Würzburg	2	2
Seine Bischöfliche Gnaden **Valentin** von Riedel, Bischof von Regensburg	3	3

A.

Ordinariate:

Das bischöfl. Ordinariat Augsburg.

		Exempl. Prt.	Exempl. Stm.
Augsburg.	die Domkirche	1	1
-	die Verwaltung des katholischen Kirchenvermögens	1	1
Gundelfingen,	die Stadtpfarrkirchen-Stiftung S. Martin	1	1
Immenstadt,	der Musikchor der k. Stadtpfarrkirche	1	1
Kaufbeuren,	die kathol. Kirchenverwaltung der S. Martins Stadtpfarrkirche	1	–
Neuburg a/D.	Hr Aufschläger, Fried. Jos., Stadtpfarrer zum heil Geiste	1	1
U. Günzburg,	Hr. Höfer, Albert, b. geistl. Rath, Decan und Stadtpfarrer	1	–

Das erzbischöfl. Ordinariat Bamberg.

		Exempl. Prt.	Exempl. Stm.
Bamberg,	das Metropolitan-Kapitel	1	1
-	das katholische Schullehrer-Seminar	1	–
-	das englische Institut	1	1
-	die Pfarrei S. Martin	1	1
-	Hr Eck, Domkapitular	1	–
Altenbanz,	- Bornschlegel, Pfarrer	1	1
Ansbach,	- Engert, Stadtpfarr. u Decan	1	1
Erlangen,	die kathol. Stadtpfarrei	1	1
Fraundorf,	Hr. Herrmann, Pfarrer	1	1
Herzogenaurach,	die Pfarrkirche	1	1
Tschirn,	Hr. Alt, Pfarrer	1	1
Vierzehnheiligen,	das Franziskaner-Kloster	1	1

Das fürstbisch. Ordinariat Breslau.

		Exempl. Prt.	Exempl. Stm.
Alt-Heinrichau,	Hr. Giebel, Pfarr..-Admini.	1	—
Altstadt-Neisse,	- Kranz, Fr, Pfarrer	1	1
Alt-Wansen,	die Pfarrkirche	1	—
Arnsdorf,	Hr. Sommer, Benedict, Pfarrer	1	—
Auras,	- Peuckert, Joseph, Pfarrer	1	—
Baerdorf,	- Reichel, Pfarr.,-Admini.	1	—
Birngrütz, Neukemnitz,	die Kirche	1	1
Berthelsdorf,	Hr. Machmor, Jul., Pfarrer	1	1
Breslau,	die fürstbischöfl geheime Kanzlei:		
-	a) für Berlin	1	—
-	b) für das Commissariat Neisse	14	18
-	c) für das Commissariat Teschen	3	—
-	das kathol Schullehrer-Seminar. Hr. Baucke, Direktor	1	1
-	die Gymnasialkirche ad S. Matthiam Hr. Runckel, Religionslehrer	2	4
-	die Pfarrkirche zu S. Corpus Christi. Hr. Thiel, Pfarrer	1	1
-	die Pfarrkirche zu S. Dorothea. Hr. Jammer, Jos., Pfarrer	1	2
-	die Pfarrkirche zu S. Maria in arena. Hr. Dr. Hoffmann, Pfarrer	1	—
-	das Kloster der Ursulinerinen. Hr. Broeer, Regens-Chori	1	3

		Prt.	Stm.
Breslau,	Hr. Fischer, Pfarr. zu S. Mauritz	1	—
-	- Hirsch, Rudolph, Dom-Vicar	1	—
-	- Neumann, Organist zu S. Adalbert	1	—
-	- Schmauss, Aug. Dom-Vicar	1	—
-	- Welz, Curatus zu S. Mauritz	1	—
Brieg,	die Pfarrkirche	1	1
Briesnitz, bei Werth,	Hr. Bauer, Joh., Pfarrer und Erzpriester	1	—
Charzow, b. Kön.	- Kania, Franz, Pfarr.,-Adm.	1	—
Falkenau,	- Schreyer, Pfarrer	1	1
Frankenstein,	- Fischer, Nicolaus, pl. tit. Canonicus und Stadtpfarrer	2	6
Friedeberg, Rabishau, Giehren, Kunzendorf,	die Pfarrkirche	1	1
Frömsdorf,	Hr. Worm, Pfarrer	1	—
Gleiwitz,	- Perkatsch	1	1
Goldberg,	- Urban, Pfarrer	1	1
Greiffenberg, Langenöls, Schoosdorf, Welkersdorf,	die Pfarrkirche	1	1
Gross-Leubusch,	die Pfarrkirche	1	1
Gross-Neundorff,	die Pfarrkirche. Hr. Ulbrich, Johann, Localist	1	1
- Nossen,	Hr. Körner, Pfarr., Admini.	1	—
Grottkau,	- Hoffmann, C., Pfarrer	1	1
Heinrichau,	- Schneeweiss, Pfarrer	1	—
Hennersdorf,	die Pfarrkirche	1	1
Hünern,	die - -	1	1
Jauer,	Hr. Paul, Jos., Schullehrer	1	1
Jauer, Kr. Ohlau,	- Stehr, Carl, Pfarrer	—	1
Iedlownik,	- Proske, Anton, Pfarrer	1	—
Kamitz, b Patschk.	- Linke, Pfarrer	1	—
Kleintinz, Br. Kr.	- Rother, Pfarrer	1	1
Koechendorf,	die Pfarrkirche	1	—
Königshütte,	Hr. Werner, Heinrich, Lehrer	1	—
Krappitz,	- Jackisch, Ed., Pfarrer	1	1
Kreikau,	- Knauer, Pfarrer	1	—
Kühschmalz,	- Altmann, Pfarrer	1	1
Laband,	- Wallek	1	1
Langwasser, Spiller, Johnsdorf,	die Pfarrkirche	1	1
Leubus Kloster,	die kathol. Curatialkirche ad assumpt B. M. V.	1	—
- -	Hr. Effner. Curatus	1	—
- Klosterplatz,	- Deumlich, Joh., Chorrektor	1	—
- Städtel,	- Wenzel, Erzpriester	1	1
Lichtenberg,	Hr. Buchmann, Fr., Hilfslehr.	1	—
Lichtenberg,	- Lauschner, Jgn., Schullehr.	1	1
Liebenthal, Ottendorf,	die Pfarrkirche	1	1
Liegnitz,	Hr. Schwenderling, Erzpr.	1	1
Lisseck, b. Ratib.	- Bierniak, Erzpriester und Pfarrer	1	—
Lossen,	die Pfarrkirche	1	1
Lubom,	Hr. Stanjeck, Fr., Pfarrer	1	—
Malitsch, b. Iauer.	- Kssobki, Carl, Pfarr.,-Adm.	1	—
Märzdorf, b. Ohlau	- Salzborn, Pfarrer	1	1
Markowitz,	- Czech, Carl, Organist	1	—
-	- Vogt, A, Pfarr.,-Admini.	1	—
Meifritzdorf,	- Faulhaber, Jos, Pfarr.,-Administrator	1	—
Michelau,	die Pfarrkirche	1	1
Münsterberg,	Hr. Teuber, Erzpriester	1	—
Naumburg, a/Q.	- Denoke, Jos, Erzpriester	1	1
Neisse,	der Musikchor der Curatial-Kirche	1	2
-	der Musikchor der Pfarrkirche	1	1
Neualtmannsdorf,	Hr. Mattner, Pfarrer	1	—

		Prt.	Stm.
Ohlau,	- Jonas, Pfarrer	1	1
Pogrzebin,	- Muras, Pfarr.,-Admini.	1	—
Poln. Neudorf,	- Keilich, Pfarrer	1	—
Profen, b. Jauer,	- Muche, Erzpriester	6	6
Pschow,	- Skwara, Paul, Pfarr.,-Adm.	2	—
Rauden, in Oberschlesien,	- Weckert, Carl, Pfarrer und Kreis-Schulinspector	1	1
Reichenau,	- Fischer, August, Pfarrer	1	—
Reiland,	- Galle, Joh., Schullehrer	1	1
Rogau, b. Loslau,	- Schebera, Pfarr.,-Admini.	1	—
Schönau, Stadt,	- Menzl, Franz, Erzpriester	1	—
Seiffersdorf,	- Gafron, Carl, Pfarrer und Act. Circ.	1	1
Siebenhufen,	die Pfarrkirche	1	1
Silberberg,	Hr. Suchlich, Franz, Pfarrer	1	—
Tarnau,	- Klose, Constantin, Pfarr.,-Administ.	1	1
Trebnitz,	- Bargander, Rob., Erzpr.	1	—
Ujest,	- Moeser, A., Pfarrer	1	1
Ullersdorf,	- Buchelt, Joh., Hilfslehrer	1	—
Ullersdorf, Hennersdorf,	die Kirche	1	1
Wansen,	die Pfarrkirche	1	—
Warmbrunn,	Hr Oppler, Alois, Pfarrer	1	—
Wartha, in Schles.	- Miller, Franz, Stadtpfarrer	1	—
Weidenhof,	- Graf von Stollberg, Gutsbesitzer	1	—
Weigelsdorf,	- Gloger, Pfarrer	1	1
Wiesenthal,	- Opitz, Pfarrer	1	—
Woisselsdorf,	- Kunschert, Fr., Pfarrer	1	1
-	- Weiss, Ant., Schullehrer	1	—
Wohlau,	die kath Pfarrkirche	1	1
Würben,	Hr. Wolf, Pfarrer	1	1
Zirkwitz,	- Stephan, Eman., Pfarrer	1	—
Zottwitz,	- Fieber, Pfarrer	1	1

Das fürstbisch. Ordinariat Brixen.

a) Aus dem Tirolischen Antheile der Diöcese Brixen:

		Prt.	Stm.
Brixen,	das Hochw. F. B. Domkapitel an der Kathedrale	1	1
Buchenstein,	Hr. Zardini, Bartlmä, Decan und Pfarrer	1	—
Deutschmatrey,	- Haidegger, Mich., Decan und Pfarrer	1	1
Enneberg,	- Verginer, Jos., Decan und Pfarrer	1	—
Fiecht, b. Schwaz,	der Hochw. Hr. Pirmin, Prälat des Benediktiner-Stiftes	1	1
Fügen,	Hr. Traut, Bern., Decan und Pfarrer	1	1
Hall,	- Weber, Ingenuin, Decan und Stadtpfarrer	1	1
Innichen,	das Hochw. Kollegiat-Kapitel	1	1
Innsbruck,	Hr. Kometer, Bartlmä, Decan und Stadtpfarrer	1	1
-	- Weyrer, Lokalkaplan zu Mariahilf	1	1
Prägratten,	- Hetzenauer, Jos., Curat.	1	1
Schwaz,	das Ehrwürd. Convent der P. P. Franziskaner	1	1
Schwaz,	Hr. Theuille, Ludwig, Decan und Pfarrer	1	1
Telfes in Stubai,	- Moritz, Jos., Pfarrer	1	1
S. Veit in Defereggen,	- Mühlmann, Peter, Curat.	1	1
Wilten, bei Innsbruck,	der Hochw. Hr. Johannes, Prälat im Norbertiner-Stift	1	1
Windischmatrey,	Hr. Wierer, Joh. Paul, Decan und Pfarrer	1	1

b) Aus dem Vorarlbergischen Antheile der Diöcese Brixen:

		Prt.	Stm.
Alberschwende,	Hr. Mätzler, Jodok, Pfarrer	1	—
Andelsbuch,	- Meusburger, Ignatz, Decan und Pfarrer	1	1
Bürserberg,	- Tschofen, Anton, Benefiziat	1	—
Egg,	- Stöckler, Jos., Pfarrer	1	1
Hittisau,	- v. d. Thannen, Kasp., Pfar.	1	1
Lingenau,	- Feldkircher, Kasp., Pfarr.	1	1
-	- v. Samern, Jos., Kaplan	1	—
Rehmen,	- Berthold, Bartlmä, Exposit.	1	—
Schwarzenberg,	- Hämmerle, Jos., Pfarrer	1	1

Das erzbischöfl. Ordinariat Cœln.

		Prt.	Stm.
Düsseldorf,	Hr. Joesten, Landdech. u. Pfarrer zum heil. Lambertus	1	1
Eupen,	- Breuer, W. A., Vikar	1	1
Flammersheim,	die katholische Kirche	1	4
Hückeswagen,	Hr. Becker, Frz., Lehrer	1	—
Lechenich,	- Pingen, J. Gerh., Oberpfarr. u. Landdechant	1	—
Lommersum,	- Mauel, J. J. Fr., Pfarrer	1	—
Montjoie,	der Kirchen-Vorstand	1	—
Schmidt,	Hr. Beumers, H. Jos., kath. Pfarr.	1	1
-	die kathol. Kirchenfabrik	—	1
Sechtem, b. Bonn,	Hr. Schwingeler, M., Lehrer	1	—
Simmerath,	- Dreesen, Joh. Hein., Küster u. Organist	1	—
Weilerswist	- Vogt, H., Pfarr. u. Schulpfleger	1	—
Wipperfürth,	- Schönen Werner, Kaplan	1	—

Das bischöfl. Ordinariat Eichstätt.

		Prt.	Stm.
Eichstätt,	das Domkapitel	1	1
-	Hr. Popp, Dompropst	1	1
-	- Schlecht, Inspektor d. Schullehrerseminars	1	1
Spalt,	- Fuchs, Stadtpfarrer	1	1
Waldkirchen,	- Fürst, Pfarrer	1	1
Waltersberg,	- Yberle, Pfarrer	1	1

Das bischöfl. Ordinariat Fulda.

		Prt.	Stm.
Fulda,	die Domkirche	1	1

Das bischöfl. Ordinariat Königgrätz.

		Prt.	Stm.
Altstadt,	Hr. Flögel, Joseph, Schullehrer	1	1
Bernsdorf,	- Herrmann, Ben., Schullehrer.	1	1
Braunau in Böhmen,	das Benediktiner-Stift	1	1
Geiersberg,	Hr. Buchtel, Anton, Pfarrer	1	—
Königgrätz,	das Domkapitel	1	1
-	die Seminarkirche des Alumnats-Spiritual. Hr. Wacek, Leodg.	1	—
Schatzlar,	Hr. Klose, Joh., Schullehrer	1	1
Seelau,	- Ruzicka, Al., Stifts-Administr.	1	1
Trautenau,	- Göldner, Wenzl, Capellan	1	—
Wildschütz,	- Pohley, Anton, Pfarrer	1	1

Das fürstb. Ordinariat Laibach.

		Prt.	Stm.
Laibach,	die Dom- und Hauptstadt-Pfarrkirche St. Nicolaus. Hr. Zorn, Karl, Dompfarrer	1	1
-	das fürstbischöfliche Seminar	1	1
Wippach,	die Hauptpfarrkirche zum heiligen Stephan	1	1

Das bischöfl. Ordinariat Leitmeritz.

		Prt.	Stm.
Atschau,	Hr. Haas, Cajetan, Pfarrer	1	—
Auscha,	- Schlosser, Florian, Dechant u. Bezirksvikar	1	1
Bezno,	die Pfarrkirche der heil. Apostel Peter u. Paul. Hr. Gerzabek, Joh., Pfarrer	1	1
Bilin,	Hr. Buml, W., Oberamtmann und Patkoar. Für die Kirche in Redowesitz	1	1
-	- Gerlach, Jacob, Erzdechant	1	1
Boreslau,	- Reinisch, Franz, Pfarrer	1	1
Drzkow,	- Schaurek, Joachim, bischöfl. Bezirksv. u. Dechant	1	1
Dux, b. Teplitz in B.,	- Teibler, Ant., Direkt. und Patronats-Commissarius	2	—
St. Georgenthal,	- Pietsch, Jos., Pfarrer	1	—
Georgswalde,	- Schubert, Franz, Pfarrer u. Bezirksvikar	1	—
Hochpetsch,	die Kirche	1	1
Hainspach,	Hr. Richter, Joh., Schullehrer	—	1
Hawran,	- Sicher, Franz, Dechant und emeritirter bisch. Vicar	1	—
Jablonec in B.,	- Koun, Jos., Pfarrer	1	—
Jungbunzlau,	die Decanalkirche z. St. Maria Himmelfahrt. Hr. Parik, Franz, Dechant	1	1
Kaadan,	Hr. Seifert, Hugo, Vikarius im Franziskaner-Kloster	1	—
Klösterle,	- Tschochner, Ant., Pfarr. u. bisch. Vicariatsverweser	1	—
Kosmanos in B.,	die Pfarrkirche b. Erfindung des hl. Kreuzes. Hr. Prochazka. Vinc., Pfarrer	1	1
Leipa in B.,	die Decanalkirche	1	—
Lewin,	Hr. Arnold, Franz, Dechant	1	1
Libun,	Hr. Marek, Ant., Vicar- und Ehrendomherr	—	1
Libochowitz,	- Ehl, Jos., Pfarradministrator	1	1
Libotschan,	- Hussack, A., Schuldistrikts-aufseher und Pfarrer	1	—
Lysa,	die Pfarrkirche z. Johann Bapt. Hr. Damassek, Dechant	1	1
Morchenstern,	Hr. Vorbach, Fr., Schullehrer	1	1
Modlan,	- Weinberger, Ant., Pfarrer	1	—
Ossegg, b. Teplitz	das Stift	1	1
Purstein,	Hr. Tschochner, Wenzl, Pfar. und Dechant	1	—
Rumburg,	- Mauder, Jos., Pfarrer	1	—
Schaboglück,	- Münich, Augustin, Pfarrer	1	—
Schima,	- Kretzer, Franz, Pfarrer	1	1
Seestadt,	- Mayer, Karl, Expositus	1	—
Tannwald,	- Feit, Jos., Pfarrer	1	1
Teplitz,	- Tobisch, Wenzl, Dechant	1	1
Warnsdorf,	- Richter, J. Vinc., Schullehr.	1	—
Wotsch,	- Hegenbart, Joh., Pfarrer	1	—
Zebus,	- Reichelt, Wenzel, Kaplan	1	1
Zebus,	- Wocedalek, Franz, Pfarrer	1	1

Das erzbischöfl. Ordinariat München-Freysing.

		Prt.	Stm.
Au, Vorstadt,	Hr. Dr. Herbst, Ferd., Pfarrer	1	—
Freysing,	das königl. Schullehrer-Seminar. Hr. Schmidt, Inspektor	1	1
-	Hr. Plank, S., Stadtpfarrer	1	1
Grünthal,	- Schenk, Max Aloys., Coop.	1	1
Hochstätt, bei Ros.	- Hamberger, Mich., Pfarrer	1	—
München,	die Metropolitankirche	1	1
-	Hr. Stumpf, Carl, Pfarrer bei S. Ludwig	1	—
Pang, bei Rosenh.	- Nissl, Ludw., Pf. u. Distrikts-Schulinspector	1	—
Rechtmehring,	die Pfarrkirche	1	1
Scheyern,	- Benediktiner-Abtei	1	1
Tegernsee,	- die König Max-Stiftung	1	1
Tuntenhausen, bei Aibling,	die Kirchenverwaltung Herr Schneider, Pfarrer	1	1
Wasserburg,	die Pfarrkirche. Hr. Kurz, Dechant	1	1

Das bischöfl. Ordinariat Passau.

		Prt.	Stm.
Altötting,	Hr. Miller, Rector des Redemtoristen-Collegiums	1	1
Beutelsbach,	- Scholler, Georg, Cooperator	1	—
Breitenberg,	- Harslem, F. C., Schullehrer	1	1
Burgkirchen, bei Altötting	- Petz, Fr. S., Pfarrverweser	1	1
Egglham,	- Brenner, Georg, Cooperator	1	—
Gottesdorf, Landg. Wegsch.	die Pfarrkirchen-Stiftung, St. Jakobi Maj,	1	1
Grafenau,	- Pfarrkirchen-Stiftung. Herr Stephane, Decan	1	1
Kirchdorf, b. Osterhofen	Hr. Dostler, Pfarrer	—	1
Oberazell, b. W.	- Dichter, Joh. Paul, Pfarrer	1	1
Osterhofen,	- Walk, Steph., Expositus	—	1
Passau,	die Domkirche	1	1
-	- Mariahilfskirche	1	1
-	das bisch. Seminar zu St. Stephan	—	1
-	- - - - Valentin	—	1
-	- - - - Maximilian	-	1
Rotthalmünster,	die Kath. Kirchenverwaltung	1	—
Schönberg, im b. Wald	Hr. Peschl, Jacob, Pfarrer	1	1
Unterneukirchen, b. Altötting,	- Wagner, Jos., Pfarrer	1	—
Wegscheid,	die Kirchenverwaltung. Hr. Rechenmacher, Dechant	1	1

Das bisch. Ordinariat Regensburg.

		Prt.	Stm.
Ahornberg,	Hr. Widmann, Mart., Schulverw.	1	1
Altdorf b. Landsh.	- Bayer, J. B., Pfr. u. Kammerer	1	1
Altendorf, k. Ldg. Nabburg	die Pfarrkirchen-Stiftung. Herr Pollmann, Schullehrer	1	1
Altheim, b. Ldsh.	Hr. Burger, Jos., Pfarrer	1	1
Andermannsdorf,	- Stadler, Andr. Pfarrer	—	1
Arnbruck,	die Kirchenstiftung	1	1
Aufhausen,	- Luber, C., Cooperator	1	—
Berathshausen,	die Pfarrkirchenstiftung	1	1
Cham,	- Kirchenverwaltung. Hr. Rädlinger, Pfarrer †	1	1
Deggendorf,	- Pfarrkirche } Hr.	1	1
-	- Filialkirche, z. h. Grab } Höhel,	1	1
Greifing,	- Filialkirche } Stadtpf.	1	1
Dingolfing,	- Pfarrkirchenstiftung	1	1
-	Hr. Lengthaler, G., Stadtpfarrer	1	1
Donaustauf,	- Schumann, Gg., Pf. u. Decan	1	—
Eggenfelden,	- Kapfenberger, Andr., k. g. Rath, Decan u. Pfarrer	1	1
Eilsbrun,	die Pfarrkirchenstiftung. Hr. Reiser, Pfarrer	1	1
Frontenhausen,	Hr. Ehrenthaler, Fr. Ser. Pf.	1	1
Geltolfing, bei Straubing,	die kath. Kirchenverwaltung. Hr. Götz, Pfarrer	1	1
Geyersthal,	- Kirchenstiftung. Hr. Graf, Pf.	1	1
Grafentraubach,	Hr. Pröhuber, Philipp, Pfarrer	1	1
Hemau,	- Stauber, Andr., Stadtpfarrer	1	1
Herrnwahl,	- Wismayer, Jos., Pfarrer	2	2
Hohenthan,	- v. Fink, Pfarrer	1	1
Ittlingen, b Straub.	- Moosmüller, Ant., Pfarrer	1	1
Kirchenthumbach,	die Kirchenverwaltung	1	1
Köfering,	- Kirchenverwaltung	1	1
Kösching,	- Pfarrkirchenstiftung. Hr. Kefer, Pfarrer	—	1
Kötzting, i. W.	Hr. Henneberger, Fr. X., Pfr.	1	1
Konzell,	- Seehann, Ant., Pfarrer	—	1
Kullmain,	- Vogt, Martin, Pfarrer	1	1
Laaberberg,	- Frank, Jos., Pfarrer	1	—
Lambertsneukirchen,	- Kaiser, Martin, Pfarrer	1	—
Mainburg,	die Kirchenverwaltung. Hr. Steber, Th., Pfarrer u. Decan	1	1
March, b. Regen	Hr. Geiger, Jos., Pfarrer	1	1
March,	- Gögl, Fr. X., Schullehrer	—	1
Martinsneukirchen	die Filialkirche	1	1
Metten,	das Kloster	1	4
Neunburg, v/W.	die Kirchenverwaltung	—	1
Niederviehbach,	v. Schenk, M. Amanda, Oberin im Filialkloster	1	1
Oberhatzkofen,	die Kirchenverwaltung	1	1
Oberviehbach,	Hr. Stopfinger, Joh. Bapt., Pfr.	1	1
Oberwinkling,	- Etzinger, Ant., Pfarrer	1	—
Parkstetten,	die Pfarrkirche	1	1
Pfaffenmünster,	Hr. Knott, Pet., geistl. Rath u. Pfr.	1	1
Pfakofen,	- Eberl, Joh. Bapt., Pfarrer	1	1
Pfreimd,	die Kirchenverw. Hr. Sigert, Pfr.	1	—
Plattling,	- Schwäbl, F. X., Pfarrer	1	1
Pressath,	- Sintzel, Ant., Stadtpfarrer	1	—
Regenstauf,	die Pfarrkirche. Hr. Herdegen, P.	1	1
Rottenburg,	die Kirchenverwaltung	1	1
Rottendorf,	Hr. Schinnhamer, J. N., Coop.	1	—
Ruhmansfelden,	die Kirchenverwaltung	1	—
Sandsbach,	- Pfarrkirche Hr. Hirschauer, Andr., Pfarrer	1	1
Sattelpeilnstein,	- Kirchenstiftung	—	1
Schambhaupten,	- Pfarrkirchenstift. Hr. Daub, Pf.	1	1
Schmatzhausen,	Hr. Pongratz, Ant., Pfarrer	1	1
Schwarzhofen,	die Pfarrkirchenstiftung	1	1
Stadtkemnath,	Hr. Bachmayer, Em., Dec. u. Pf.	1	1
Straubing,	das Karmeliten-Kloster. Herr Mayer, Jos.	1	1
Unterviehbach,	Hr Bauer, M., Pfarrer	1	—
Vilsbiburg,	die Kirchenverwaltung	—	1
Waldmünchen,	Hr. Wolfrum, Jos., Pfarrer	1	1
Wallersdorf,	- Niklas, J. B., Pfarrer	1	1
Windberg,	- Korammüller, Jos., Coop.	1	1
Wörth,	- Deml, Kasp., Pfar. u Kam.	1	—
Zehl,	die Pfarrkirche. Hr. Falter, Pf.	1	1

Das bisch. Ordinariat Rottenburg.

		Prt.	Stm.
Biberach,	die Kapitelsbibliothek	1	—
Ehingen,	Hr. Zimmerle, J., Decan	1	1
Frommenhausen,	- Clos, F. X., Pf. u. Schulinsp.	1	—1
Horb,	die Kapitelsbibl Hr. Holli, Dec.	1	—
Reutlingen,	Hr. Vogt, Stadtpfarrer	1	—
Rottenburg,	das Bischöfl. Ordinariat	1	—
-	das Priesterseminar	1	—
Rottweil,	Hr. Birkler, W., Professor	1	—
-	das Kathol. Convict. Hr. Bombach, Vorstand	1	—
Schmiechen, Oberamt Blaubeuren	Hr. Reiching, X., Pfarrer	1	—
Tübingen,	das Wilhelms-Stift. Hr. Bendel,	1	—
	Direktor	1	—
Ulm,	Hr. Dirr, Stadtpfarrer u. Decan	1	1
Waldsee,	die Landkapitels-Bibliothek, Hr. Dürr, Decan	2	2
-	die Stadtpfarrkirche. Hr. Dürr, Stadtpfarrer u Decan	1	1
Westhausen,	Hr. Hassl, J. A., Pf. u. Schulinsp	1	1

Das bischöfl. Ordinariat Speier.

		Prt.	Stm.
Dudenhofen,	Hr. Wies, Karl, Pfarrer	1	3
Ludwigshafen,	- Jaeger, A., Eisenbahndirekt.	1	—
Martinshöhe,	- Dr. Zerwes, Pfarrer	1	—
Mundenheim,	- Krebs, Jos., Pfarrer	1	—
Speier,	die Kathedralkirche	2	2
-	das Bischöfliche Convict	1	1
-	- k. Schullehrer-Seminar	1	1

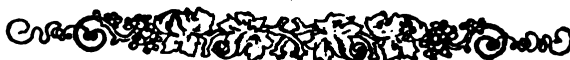
B.

Bestellungen von Buchhandlungen und Privaten:

		Prt.	Stm.
Aachen,	Hr. Hensen & Comp., Buchh.	2	—
Antwerpen,	- Fester, Emil, Kaufmann	1	1
Augsburg,	die Herzog'sche, Buchh.	1	1
-	Hr. Riegler, Friedr., Organist	1	1
Appersdorf,	- Pronadl, J. B., Cooperator	1	—
Berlin,	die Trautwein'sche, Buchh.	1	—
-	Hr. von Winterfeld, Geh Obertribunalrath †	1	—
Bonn,	Hr. Henry u. Cohen, Buchh.	1	1
Brandenburg,	- Kuschel, Lehrer	1	—
Braunsberg,	- J. K, Huye, Buchh	1	1
Breslau,	- G. P., Aderholz, Buchh.	5	2
Brünn,	durch Hr. Nitsch & Grosse:		
Alt-Brünn,	Se. Gnaden der Hochwürd. Hr. Cyrillus Ritter von Napp, Abt und Prälat des Augustiner-Stifts	1	1
Raygern,	Se. Gnaden der Hochw. Hr. Victor v. Schlossar, Abt u. Prälat des Benedictiner-Stifts	1	1
Brünn,	Hr. Talsky, Franz, Strafhaus-Seelsorger	1	—
-	- Zdura, Bonaven., Minoriten-Ordens-Provinzial	1	1
-	- Zelinka, Ritter v., Domherr	1	1
Budischau,	- Negedly, Franz, Dechant u. Pfarrer	1	1
Jaispitz,	- Sochor, Blasius, Pfarrer	1	—
Obrowitz, bei Brünn,	- Sieger, Ant., Pfarrer	1	—
Pohrlitz,	- Weixer, Anton, Pfarrer	1	1
Klein-Tajax, in Mähren	Hr. Rigart, Joh., Schullehrer	1	1
Trebitsch,	- Altmann, Aloys, Stadtpfarr.	1	1
Urspitz,	- Schwoboda, Franz, Dech. und Pfarrer	—	1
Weissstätten,	- Moises, Joh., Orts-Seelsorger	1	—
Wollein,	- Italy, Jos., Dechant u. Pfarr.	1	—
Znaim,	die Kloster-Pfarrkirche zum heil. Kreuz, der P. Dominikaner	1	1
Brüssel,	Hr. C. Muquardt, Buchh.	1	—
Bunzlau,	- Appun's, Buchh.	1	1
Burglengenfeld,	- König, Andr, Stadtpfarrer	1	1
Coblenz,	- J. Hölscher, Buchh.	1	—
Cöln,	- J. & W. Boisserée, Buchh	1	1
-	- P. Bollig, Buchh.	1	1
-	- Schmitz, Heinrich Matth., Kaufmann	1	1
Emden,	- J. Noteboom, Buchh	1	1
Emmerich,	- Gebrüder Daams, Buchh	1	1
Erbendorf,	- Schuberth, Jos, Cooperat.	1	—
Ergoldsbach,	- Hofmann, Cooperator	1	1
Freysing,	- Mittermayer, C., Beneficiat	1	-
Göttwei,	das Benedicktiner-Stift	1	1
Gmünd,	Hr. Gg Schmid, Buchh.	1	—
Hagen,	- G. Butz, Buchh.	1	—
Herrieden,	- Bernhard, Stadtpfarrer	1	1
Ingolstadt,	- Samberger, Jak., Organist	1	1
Innsbruck,	- J Gross, Buchh.	1	1
Kremsmünster,	- Kerschbaum, Maximil. P., Musikdirektor	1	1
-	- Lanz, Engelbert, Lehrer	1	—
Landshut,	die Krüll'sche Universitätsbuchh.	1	1
Landshut,	die Jos. Thomann'sche Buchh.	1	1
Leipzig,	Hr. Becker, C. F., Organist und Professor	1	—
-	- F. G. Beyer, Buchh.	1	—
Leitmeritz,	- J. W. Pohlig, Buchh.	1	—
Lingen,	- W. Jüngst, Buchh.	1	—
Linz,	- V. Fink, Buchh.	4	—
Lenggries,	- Hartmann, Lorenz, Schulleh.	—	1
-	- Heiss, J. H. Curat H.	1	—
-	- Schneeberger, Gg., Schullehrer	1	—
Luzern,	- Gebr. Räber, Buchh.	1	1
Magdeburg,	- Heinrichshofen, Buchh.	2	—
-	- Rebling, Musikdirektor	1	—
-	- Ritter, Musikdirektor	1	—
Mainz,	- F. Schott, Buchh.	1	1
Memingen,	- Mettenleiter, Bernh., Chorregent	1	1
München,	die Städtische Singschule,	1	—
-	Hr. Berchtold, Pet., Chordirek.	1	—
-	- Filitz, Friedrich, Literat	1	—
-	- Hauser, Franz, Direktor des königl Conversatoriums f. Musik	1	—
-	- Herzog, J. G., Prof. u. Organ.	1	—
-	die k. b. Hofmusik,-Intendanz. Hr. Graf Pocci,	1	1
-	- Chr. Kaiser, Buchh.	1	1
-	- Dr. Koch, Professor am k. Cadetten Corps	1	—
-	Fräulein von Linder, Emilie,	1	1
-	Hr. Ponholzer, Barth, Coop.	1	—
-	die M. Rieger'sche Buchh.	1	1
Münster,	Hr. Quante, Domvicar	1	2
Neuburg, a/D.	- Abele, Hyaz., Schullehrer	1	--
-	- J. Prechter, Buchh.	1	1
-	- Freiherr v. Tucher, königl. Appell.-Ger. Rath	1	—
-	- Unterbirker, Kasp, Schullehrer	1	—
Neustadt a/D.	- Poitsch, J. N., Stadtpfarrer	1	2
Nördlingen,	die Beck'sche Buchh (für Hr. Dr. Layriz, Fr. evang. Pfarrer zu Schwaningen.)	1	—
Nürnberg,	Hr. Freiherr v. u. z. Aufsess, Hans, Dr. jur.	1	—
Oberhausen,	- Rethbauer, Adam, Coop.	1	1
Paderborn,	- Fr. Schöningh, Buchh.	1	1
Parsberg,	- Steiner, Jos., Pfarrer	1	—
Passau,	das k. Gymnasium. Hr. Dirschedl Rektor	1	1
Pesth,	Hr. C. A Hartleben, Buchh.	2	2
Prag,	- Credner und Kleinbuh, k. k. Hofbuchh.	1	—
-	- W Hass, Buchh.	2	2
Regensburg,	das Studien-Seminar, St. Paul. Hr. Insp. Steer, Prof.	1	1
-	Hr. Bühling, J. A., Cantor und Musikdirektor	1	—
-	- Dorn, Ant., Choralist	1	—
-	- Hanisch, Jos., Domorganist	1	—
-	- Helmberger, M., Sem. Insp. von St. Emmeram	1	1

		Prt.	Stm.
Regensburg,	- Mettenleiter, Dom., Stifts-Vicar	1	—
-	- Dr. Samberger, L. Prof.	1	—
-	- Schneider, W., Musikdirekt.	1	—
-	- Schrems, J., Domkapellmeist.	1	1
-	- Steer, G., Prof. u. Inspektor des Semin. St. Paul	1	1
-	- Stich. Carl, Choralist	1	1
Salzburg,	- Flögel, Dr. Med.	1	1
-	die Mayr'sche Buchh.	1	1
Schönsee	Hr. Wesselack, Gg., Coop.	1	1
Schweidnitz,	Hr. L. Heege, Buchh	5	5
Solothurn,	die Scherer'sche Buchh.	4	4
Straubing,	Hr. Edenhofer, Organist	1	—
-	- Graf, k. geistl. Rath u. Inspect. im Schullehrerseminar	1	1
Tittmoning,	- P. Beck, Stadtschr.	1	—
Trauchburg.	- Mettenleiter, Wilh., Lehrer	1	1
Trier,	- J. B. Grach, Buchh,	1	1
-	die Lintz'sche Buchh.	2	—
Ulm,	die Wohler'sche Buchh.	1	1
Vilsbiburg	- Harslem, Friedr., Cooper.	1	1
Wallerstein,	- Mettenleiter, J. M., Chorreg. und f. Secr.	1	—
Weilheim,	- Mändl, J., Chorreg. u. Lehrer	1	—
Wien,	Hr. W. Braumüller, k. k. Hofbuchhandlung	2	2
-	- Jasper's Wittwe & Hügel	1	1
-	- Kaulfuss' Wittwe, Prandel & Comp.	1	—
-	- Mayer & Comp. Buchh.	4	4
-	- Sallmayer & Comp.	1	1
-	- Sternickel & Sintenis	5	—
Wörth,	- Lindel, Cooperator	1	1
Würzburg,	die kgl. mus. Lehranstalt. Hr. Dr. Fröhlich, Professor	2	2
-	das k. Studien-Rektorat. Hr. Dr. Eisenhofer	1	1
-	das k. Schullehrerseminar. Hr. Humel, Inspektor	1	1
Zweibrücken,	Hr. G. Ritter, Buchh.	1	1

(Das Subscribenten-Verzeichniss wird fortgesetzt.)



VORREDE.

Bei Eröffnung eines längst vorbereiteten Unternehmens: in Form mehrerer Jahrgänge eine zahlreiche Auswahl harmonischer Kirchengesänge der grössten Meister älterer Zeit bekannt zu machen, sehe ich mich verpflichtet über den Zweck und Inhalt desselben Einiges vorauszuschicken.

Die Veranstaltung von Sammlungen und Veröffentlichungen älterer Gesangwerke aus dem Gebiete des sogenannten strengen Kirchenstyls kann nach Plan und Absicht der Sammler und Herausgeber sehr verschieden seyn. In älterer, wie neuerer Zeit wurden derartige Sammlungen unternommen, indem man entweder den Inhalt derselben ganz oder theilweise zur praktischen Ausführung bestimmen, oder damit eine Mustersammlung zum Studium der höheren Setzkunst begründen wollte; — indem man als nächstes Ziel derselben etwa eine gewisse Reichhaltigkeit und Vielseitigkeit in's Auge fasste, oder seine Aufmerksamkeit wesentlich auf litterarisch-artistische Merkwürdigkeiten und Seltenheiten — geschöpft aus bisher unbenutzt oder unzugänglich gebliebenen gedruckten und handschriftlichen Quellen — richtete; — oder endlich deren Bestimmung eine geschichtswissenschaftliche seyn sollte: wobei es nicht sowohl darauf ankam, dass die dargebotenen Kunstgebilde im Allgemeinen durch Geist und Gediegenheit für Wissenschaft und Kunst erspriesslich, als dass sie vorzugsweise für den historisch-pragmatischen Zusammenhang von höherer Bedeutung seien. Neben und über alle diese Absichten erhebt sich ein Haupt-

zweck: der liturgische; welchem ja zunächst, wenn nicht ausschliesslich, die Entstehung der in Betracht kommenden Kunstschöpfungen zu danken ist.

Diese Tendenz zur Grundlage einer Sammlung zu machen, welche sich über den ganzen grossen Cyklus musikalischer Anforderungen und Bedürfnisse im Laufe des Kirchenjahrs zu verbreiten, und ein wohlgeprüftes Material des Besten, Edelsten und Erhebendsten darzubieten vermöge, dürfte um so mehr als zweck- und zeitgemäss anzuerkennen seyn, als hierbei die Rücksicht auf obengenannte Zwecke keineswegs ausgeschlossen bliebe. Wenn daher in Beachtung jener erstgenannten Zwecke zum Theil sehr werthvolle Arbeiten aus früherer und neuerer Zeit vorliegen, so haben wir unser Hauptaugenmerk auf das Liturgische in möglichster Umfassung und Vollständigkeit gerichtet.

Zwar fehlt es auch für diesen Zweck nicht an Sammlungen, besonders aus älterer Zeit, allein mit dem Prädicat liturgischer Vollständigkeit dürfte keine derselben nur annäherungsweise zu bezeichnen seyn, so umfangreich auch verschiedene Sammlungen waren, welche theils von einzelnen Tonmeistern, theils von Herausgebern fremder Werke ausgingen.

Von einzelnen Verfassern erschienen häufig Originalwerke im weitesten Umfange, welche einer oder mehreren liturgischen Bestimmungen gewidmet waren. So reihten sich grosse Bände von Messen eines einzigen Verfassers an einander; von Palestrina z. B. besitzen wir 13 gedruckte Bücher der Messen, deren jedes viele Nummern enthält, ohne die beträchtliche Anzahl handschriftlicher Reliquien in dieser Musikgattung. Derselbe grosse Meister gab die Hymnen des ganzen Kirchenjahrs, die Offertorien aller Sonn- und Festtage, viele Bücher von Motetten (mehrere hundert solcher Gesänge enthaltend), in grossentheils liturgischer Ordnung heraus; oder vereinigte mehrere Bücher von Lamentationen, Magnificat, Litaneien u. a. Werke zu grösseren Gesammtheiten. — Das Andenken des an Productivität unserm Palestrina gleichstehenden

Zeitgenossen, Orlandus de Lassus ist durch ähnliche die Welt in höchstes Staunen setzende Riesensammlungen gesichert, von denen ich nur das Magnum Opus Musicum[1]), welches 516 selbstständige Compositionen, grösstentheils im Motettenstyl für 2 bis 12 Stimmen enthält, und jenen Codex[2]) anführe, welcher nicht weniger als 100 Magnificat im 4 bis 10 stimmigen Vocalsatze begreift. — Der umfassenden Sammlungen ähnlicher Art aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in welchen uns die Werke eines Josquin[3]), Isaac[4]), Senfel, Willaert, Clemens non Papa, Paminger[5])

---

[1]) Magnum Opus Musicum Orlandi de Lasso Capellae Bavaricae quondam Magistri. Complectens omnes cantiones quas Motetas vulgo vocant, tam antea editas quam hactenus nondum publicatas II. III. IV. V. VI. VII. VIII. IX. X. XII. Vocum. A Ferdinando Serenissimi Bavariae Ducis Maximiliani Musicorum praefecto, et Rudolpho, eidem Principi ab Organis, Authoris filiis summo studio collectum, et impensis eorundem typis mandatum. Monachii, ex typographia Nicolai Henrici 1604. F.

[2]) Jubilus B. Virginis. Hoc est: Centum Magnificat ab Orlando de Lasso IV. V. VI. VII. VIII. et X Vocibus composita. Nunc vero Rudolphi de Lasso labore et impensa praelo data. Monaci ex typographeo Nicolai Henrici 1619. 4.

[3]) Der Name Josquin's ist der Mittelpunkt, um welchen sich die Petrucci'schen Incunabeln und die Editionen vieler der ältesten Musikdruck-Institute Deutschlands, Italiens, der Niederlande und Frankreichs bewegen.

[4]) Heinrich Isaac, der deutsche Orpheus im Zeitalter Kaiser Maximilian's I. hinterliess unter zahllosen Meisterwerken für die Kirche eine Sammlung von Officien auf alle Sonn- und Festtage des Kirchenjahrs, welche lange nach seinem Tode unter dem Titel:

Choralis Constantini ut vulgo vocant, opus insigne et praeclarum, vereque coelestis harmoniae, Authore nunquam satis laudato Musico, Henrico Isaac, Divi quondam Caesaris Maximiliani Symphonista Regio, Opus inquam, illustris Isaci, officium dignum et propter compositionis artificium, et cygneam venustatem, adeo ut ex foecundissimo tanti artificis pectore vere emanasse videatur. Norinbergae imprimebat Hieronymus Formschneider 1555 4. Tomus I. II. III.

erschienen ist. Dieses Werk von staunenswerthem Umfange ist eines der allerkostbarsten Denkmale musikalischer Vorzeit, und schliesst einen Schatz der lehrreichesten Muster für Studien des Gregorianischen Chorals und des figurirten Contrapuncts in sich.

[5]) Zeugniss von dem unerhörten Fleisse dieses Meisters legt eine Sammlung ab, welche nach seinem Tode unter dem Titel:

Primus Tomus Ecclesiasticarum Cantionum, Quatuor, Quinque, Sex et Plurium Vocum, a prima Dominica Adventus usque ad Passionem Domini et Salvatoris nostri Jesu Christi, per Leonartum Pamingerum Aschaviensem Austriacum, olim Patavii Bavariae etc Musicum clarissimum, compositarum. Noribergae, in officina Theodorici Gerlatzeni. 1573. 4.

Secundus Tomus Eccles. Cantion. etc. a Passione Domini usq. ad prim. Dominic. post fest. S. Trinitatis etc. ib 1573.

Tertius Tomus Eccles. Cant. etc. a pr. Dom. post. f. S. Trin. usq. ad pr. Dom. Advent. etc. ibid. 1576.

Quartus Tomus Cant. Eccl. etc. continens Psalmos etc. etc. Norimb. in off. typ. Nicolai Knorren 1580.

erschienen ist. Die Liturgie des ganzen Kirchenjahrs findet sich in diesem Werke auf das erschöpfendste behandelt, darunter die Harmonisirung der Psalmen in einer an Vollständigkeit gränzenden Durchführung, wie sie sonst nirgends vorhanden ist.

und vieler Anderen überliefert werden, nicht zu erwähnen, erinnere ich nur an die Leistungen dreier der grössten Zeitgenossen Palestrina's und unsers Orlandus de Lassus, nämlich des Spaniers Tommaso Lodovico da Vittoria*), des Venetianers Costanzo Porta⁷), und des Deutschen Jacobus Gallus oder Händl.*)

Vorstehende Andeutungen wollten aus der unerschöpflichen Fülle musikalischer Sammlungen des 16. Jahrhunderts nur Einiges von demjenigen namhaft machen, was sich auf derartige Leistungen einzelner Meister bezieht. Noch viel reichhaltiger und mannichfacher sind aber die gemischten grossen Sammelwerke jener Zeit, welche für liturgische Zwecke von besonderen Herausgebern veranstaltet und mit den gewähltesten Arbeiten der grössten Meister jener Zeit geschmückt sind. Der Raum verstattet nicht, von diesen grossartigen Anthologieen, welche sich durch das ganze 16. Jahrhundert als verherrlichende Monumente der hohen Kunstentwicklung dieser Epoche dicht an einander reihen, nur das Namhafteste hervorzuheben.

*) Vittoria veröffentlichte seine zahlreichen Messen in zwei grossen Prachtfolianten; die Hymnen des ganzen Kirchenjahrs; Motetten für alle Feste des Jahrs; die ganze Liturgie der heil. Woche in geistreichen, tief ergreifenden Harmonieen, und Vieles Andere.

⁷) Von Porta erschienen, ausser einer grossen Sammlung von Messen und 5 Büchern Motetten und vielem Andern, zwei Werke, welche vorzugsweise hier zu nennen sind:

Constantii Portae Cremonens. Quinque Vocum Musica in Introitus Missarum, quae in diebus Dominicis toto anno celebrantur, juxta morem Sanctae Romanae Ecclesiae. Venetiis apud Angelum Gardanum. 1588. 4.

und

Musica in Introitus Missarum Quinque Vocum quae in solemnitatibus Sanctorum omnium toto anno celebrantur, juxta morem Sanctae Romanae Ecclesiae: Auctore Constantio Porta Cremonensi. Venetiis apud Ang. Gardanum. 1588. 4

In diesen Werken findet man den vollständigen Context des Cantus firmus in einer Reihe harmonischer Tonbilder zu einem Ganzen ausgeprägt, welches von der contrapunktischen Kunst des Meisters den vollgültigsten Beweis liefert und als ein preiswürdiges Vorbild kirchlicher Nacheiferung für alle Zeiten dasteht.

*) Neben einer beträchtlichen Anzahl anderer Werke gab dieser hervorragende Tonmeister nachstehende Sammlung seiner Compositionen heraus:

Händl Jac. Musici Operis, Harmoniarum Quatuor, Quinque, Sex, Octo et plurium Vocum, quae ex Sancto Catholicae Ecclesiae usu ita sunt dispositae, ut omni tempore inservire queant. Ad Dei Max Opt. laudem, et Ecclesiae Sanctae decus. Tomus I. II. III. IV. Pragae, typis Georgii Nigrini. 1586–90. 4.

Dieses unschätzbare Werk steht seinem Gehalt und Umfange nach dem Magnum Opus Musicum des Lassus würdig zur Seite, verdient aber hinsichtlich seiner liturgischen Vollständigkeit als Werk eines Verfassers vor allen ähnlichen Sammlungen ausgezeichnet zu werden.

Bald wetteifern in diesen Sammlungen die Meisterwerke einzelner Nationen, bald die Kunstschätze der grössten Tonmeister aller Stämme um den Vorrang. Vor allem ist es das Heiligthum der Kirche, welchem der Genius seine Opfer darbringt. Die reichesten Fundgruben solcher Kunstschätze verdanken wir dem Sammlerfleisse eines Pietro Giovannelli*), Fr. Lindner,) Casp. Hasler, Abrah. Schadæus, Erh. Bodenschatz u. v. A., welche nicht minder den Kunstwerth der gewählten Stücke, als deren liturgische Bestimmung im Auge hatten.**

Wie werthvoll, ja unschätzbar aber alle diese gemischten, mehr oder weniger systematisch geordneten, umfangreichen Sammlungen seyn mögen, so bleibt doch ihr Nutzen nur relativ und für unser Zeitbedürfniss durch wesentliche Umstände beschränkt. Einmal genügt keine der vorhandenen Sammlungen in dem Masse, als durch die liturgischen Bedürfnisse unserer Kirche nach dem ganzen Umfange geboten wäre. Fast allen fehlt die Beigabe einer hinlänglichen Anzahl von Messen als oberstes Requisit; auf Litaneien ist nirgends Rücksicht genommen. Wohl besteht eine sehr reichhaltige Sammlung der letzteren*), aber sie ist geschieden, wie alle Samm-**

***) Novi thesauri Musici Liber Primus, quo selectissimae planeque novae, nec unquam in lucem editae cantiones sacrae (quas vulgo Moteta vocant) continentur octo, septem, sex, quinque ac quatuor vocum, a praestantissimis ac hujus aetatis praecipuis Symphoniacis compositae, quae in sacra Ecclesia catholica summis solemnibusque festivitatibus canuntur, ad omnis generis instrumenta musica accomodatae. Petri Joannelli Bergomensis de Gandino summo studio ac labore collectae, ejusque expensis impressae. Venetiis apud Antonium Gardanum. 1568. 4 maj.**
Novi atque Catholici Thesauri Musici Liber Secundus etc Ibid. a. eod.
Novi atque Cath. Thes. Mus Liber Tertius etc. ut supr.
" " " " " Liber Quartus etc.
" " " " " Liber Quintus et ultimus, quo variae tum sacrae, tum aliis etiam locis honestissimis competentes ac congruis, plane novae, neque unquam antea, a quopiam in lucem editae harmoniae comprehenduntur etc. etc. Venetiis ap. A. G. 1568.

Dieses typographische Prachtwerk enthält die reichlichste Auswahl von Kirchengesängen hauptsächlich im Motettenstyl, und sind in demselben viele der bedeutendsten Meister, besonders Deutschlands, der Niederlande und Frankreichs vertreten. Weniger wurden die Italiener berücksichtigt, deren Ruhm aber damals auch noch nicht seinen Höhepunkt erreicht hatte.

****) Der an vorstehendem Werke wahrgenommene Mangel italienischer Meister ist in den von Fr. Lindner besorgten sieben grossen Sammlungen geistlicher Musik reichlich ersetzt, indem daselbst die italienischen Schulen mit Vorzug bedacht sind.**

*****) Victorinus, G., Thesaurus Litaniarum a praecipuis Musicis in laudem SS. nominis Jesu et in honorem Deiparae compositarum 4 5. 6 et plurium vocum, liber I. II. III. Monachii, typis Adami Berg, 1596 4.**

lungen von Messen gleichfalls geschieden sind. Psalmen sind in grosser Anzahl für ein- und mehrchörige Stimmenverbindung vorhanden, allein die harmonische Psalmodie nach Zweck und Gebrauch der Kirche mit vorzugsweiser Berücksichtigung der Vesperpsalmen blieb minder beachtet; ähnliches gilt von der Hymnodie und andern liturgischen Erfordernissen. Wäre jedoch auch in allen diesen Beziehungen nach Umfang und Ordnung bereits von den Vorfahren das Befriedigendste geschehen, und läge kein Bedarf einer Sichtung, Ergänzung oder Wiederaufnahme ähnlicher Arbeit vor, der einzige Grund hinsichtlich der Form müsste schon das Unternehmen rechtfertigen: weil allen jenen Werken die harmonische Zusammenstellung gebricht, indem sie nach damaliger Tonschrift ohne Taktstriche entweder in abgesonderten Stimmenbänden, oder foliantenmässig in gegenüber eingedruckten Melodieen, nicht aber in geregelten Partituren auf uns gelangt sind. Die Unerlässlichkeit derselben aber für das Studium und die praktische Behandlung bedarf keines Erweises.

Ebenso wenig wird es auch eines Beweises bedürfen, dass diese Musikgattung sowohl im Interesse der Kunst als des kirchlichen Bedürfnisses in unseren Tagen der eifrigsten Pflege und lebendigen Wiederaufnahme würdig sey. Manche Entwickelungsperiode der Kunst hat sich überlebt, weil ihr Bestehen, vom Genius profaner Wandelbarkeit getragen, jeder tieferen, festgesicherten Grundlage entbehrte. Nicht so der ächtkatholische Kirchengesang seiner Begründung, seinem innersten Wesen nach. Ausschliesslich dem heiligen Boden der Kirche entwachsen, im engsten Verbande ihrer gottesdienstlichen Satzungen und Uebungen zu hoher Vollendung gediehen, und endlich aus der strengsten kirchlichen Feuerprobe — wie sie keine im Heiligthum dienende Kunst zu bestehen hatte — glorreich bewährt hervorgegangen, hat sich der innere Gehalt unserer Kunstgattung für alle Zeiten festgestellt, und ein so hohes Ansehen erlangt: dass die päpstliche Kapelle, die Reinheit dieses Gesanges in Verbindung mit dem Gregorianischen Choral

aufrechthaltend, jede abweichende Musikgattung beharrlich ausschliesst, und darum als Grundtypus und Vorbild gesetzlicher Kirchenmusik bis auf den heutigen Tag der ganzen Kirche vorleuchtet.

Darum haben auch die grössten Meister späterer Zeit in dem sogenannten Styl à Capella die erhabenste Norm und Kunstaufgabe der Kirchenmusik erkannt, ihren Genius in demselben erprobt, oder ihm doch eine tiefere Verehrung nicht versagen können, weil Jeder von ihnen aus dieser Setzart die Grundprincipien nicht nur der Kirchencomposition, sondern der contrapunktischen Lehre überhaupt entlehnen musste.

Wie nun die besseren Werke dieses Styls, unleugbar als Gebilde des reinsten Genius und Geschmackes aus dem innersten Drange frommer Gefühle und gottbegeisterter Anschauung entstanden, einen höheren Ursprung verrathen, als die meisten für Aussenzwecke gestalteten Kunsterzeugnisse unserer Zeit: so ist auch die Kirche allein die wahre Heimath solcher Werke, und so lange diese in ihr nicht wieder heimisch geworden sind, werden wir keine heilige Tonkunst besitzen. Die Kunst, losgerissen von der Tiefe des Glaubens, dem Ernst der Wahrheit und des Lebens, der Treue gegen die Kirche, welche Erhebung kann sie wirken, welche Früchte bieten, welchen Trost gewähren?

Die grosse Kunsterscheinung der harmonischen Ausbildung der Musik durch alte Meister ist ein eigenthümliches Verdienst, ja — ohne gegen fremdes, mit freudigstem Dank erkanntes Verdienst ungerecht zu werden — ein ungetheiltes Gut der katholischen Kirche. Darum lassen auch die reinsten Gefühle der Ehre und Liebe für dieselbe nur wünschen, dass innerhalb der Kirche jene Kunstschätze von neuem in ihre Würde eingesetzt, und wahre Erkenntniss und Wiederbelebung derselben in dem Masse gefördert werden, als in der That manches Versäumte nachzutragen, manches Missbräuchliche zu beklagen und zu berichtigen seyn dürfte. Die Kirche selbst steht freilich über diesen Missbräuchen erhaben da,

denn in der Geschichte der Kirchenmusik kömmt wesentlich zu beachten: was die Kirche 1) angeordnet (instituit) oder 2) nur nachgegeben (concessit) und 3) geduldet hat (passa est).[1] Wenn aber wahre Musik in der Kirche keine Duldung mehr fände, so gienge dieser Widerspruch keineswegs aus dem Geiste der Kirche, welcher das Eine Wahre hier wie überall nicht blos geduldet und nachgegeben, sondern geradezu festgestellt hat, sondern aus dem in's Heiligthum gedrungenen Weltgeiste hervor, dessen Ichheit auch da wie überall sich geltend zu machen versucht.

Mit dieser vom Standpunkt der Kirche gerechtfertigten Forderung vereinigten sich von jeher die Stimmen derer, in welchen wir die bedeutendsten Stützen musikalischer Wissenschaft und Kunst erblicken. Ich schweige von den competenten Aussprüchen der Kunstgelehrten früherer Jahrhunderte, und berufe mich nur auf die vollwichtigen Urtheile der gründlichsten Forscher unserer Zeit in diesem Gebiete. Hier begegnen wir hochbegeisterten Männern, welche mit flammender Rede die Reinheit der Tonkunst verfochten und nicht gestatteten, dass man die kostbarste Perle der Lyrik noch ferner dem Staube und moderner Missachtung preisgebe; dort bewundern wir den reichen Schatz geschichtlicher Entdeckungen, welche Männer von Geist und Kritik an's Licht gebracht, — oder die Frucht litterarischen Fleisses, um das unermessliche Gebiet der Kunstthätigkeit unserer Altvordern zu entfalten. Wieder sehen wir ehrwürdige Repräsentanten der ästhetischen Kritik, nachdem sie alle Heroen des jetzigen und vorigen Jahrhunderts mit psychologischer Schärfe erprobt und gefeiert, zuletzt jener aufgehenden Kunstweihe edler Vorzeit mit frommer Begeisterung ihre Blicke zuwenden. Andere stellen musterhafte Gebilde heiliger Kunstthätigkeit unserer grossen Vorfahren zur Bewunderung aus; auch an Solchen fehlt es nicht,

---

[1]) Sicut erat Ecclesia catholica semper et ubique mater verae doctrinae et disciplinae, ita et mater patronaque sacrarum artium fuit, esseque non desinit. Quarum abusum vero, quem interdum passa est, nunquam sancivit.

welche mit Geist und Eifer an der praktischen Wiederbelebung jener blos in der Form erstarrten, im Innern aber von unendlicher Lebenswärme durchdrungenen Gebilde arbeiten, rastlose vieljährige Kämpfe nicht achten, wenn nur einer heiligen Sache damit Bahn gebrochen, der Sieg bereitet werde. Allein nicht nur an Männern der historischen und theologischen Richtung, sondern auch an hervorragenden Tondichtern neuerer Zeit ist solche Anerkennung vielfach wahrzunehmen und diess umso höher anzuschlagen, als das Kunsturtheil bewährter, im eigenen Schaffen geübter Meister am sichersten die Originalzüge eines andern, wenngleich in fremden Formen bildenden Genius zu erspähen und an's Licht zu führen versteht. Sie Alle beseelt ein edlerer Antrieb; ein heiliger Ernst ist an Vielen, zugleich eine in Kampf bewährte religiöse Entschiedenheit nicht zu verkennen, ihr Streben mit der erfassten Wahrheit christlich zu identificiren und der doppelt geheiligten Kunst ihr ganzes Leben mit aller Hingebung zu weihen. Darum sind es auch Resultate eines ganzen Lebens, gereifte Früchte des Geistes, welche uns in den Leistungen dieser Männer geboten werden, und ihr Zeugniss verdient von der Mitwelt dankbar erkannt zu seyn, und in der Nachwelt fortzuleben. Wie leicht wäre es nun, solchen Führern zu folgen, die Masse von Lehren und Erfahrungen zu benutzen, mit denen in den letzten Jahrzehnten das Gebiet der älteren Kirchenmusik bereichert worden! Solchen Führern begegnen wir in Deutschland wie in Italien, in Frankreich wie in Belgien. Um nur zwei Grössen zu nennen: verdiente nicht die lebenslängliche Hinopferung eines Baini und v. Winterfeld an die heilige Kunst, im Vaterlande Beider — Italien und Deutschland — einen mächtigen Wiederhall zu finden, dort ähnliche Gesinnungen zu erwecken, wie sie in edleren Zeiten That gewesen, und gerade in diesen Ländern die schönsten Früchte christlicher Kunstbegeisterung getragen haben?

Es kann keine Frage seyn, dass der praktische Weg zur Lösung dieser Aufgabe der richtige, wirksamste ist; so wichtig es auch

andrerseits wäre, gleichzeitig die theoretischen Grundsätze[12]) genau zu kennen, welche die älteren Tonbildner bei ihren Compositionen befolgten, indem unsere Vorfahren in der Doctrin nicht minder gross und geistreich dastehen, als in der Praxis. Aber das Bedürfniss dieser Theorie wird erst durch den Gebrauch der Werke am sichersten geweckt. Vorbedingung der lebendigen Wiedereinführung des von Seiten der Kirche und Kunst mit Recht so hochgestellten älteren geistlichen Gesanges ist nun zunächst die Verbreitung treu, ächt und vollständig nach Originalquellen gebildeter Partituren der besten Werke von solchen Meistern der letztverflossenen drei Jahrhunderte, welche dem Styl à Capella nicht nur technisch gewachsen, sondern hierin mit selbstständigem Genius schaffend den geistigen Anforderungen der Kunst vollkommen zu entsprechen vermochten. Dass wir diese Kunstgebilde vorzugsweise im 16. Jahrhundert zu suchen haben ist unläugbar, denn in jenem Zeitalter gingen der Genius und die religiöse Begeisterung Hand in Hand, die Blüthe aller Kunst und die kirchliche Stimmung des Jahrhunderts weckte den Eifer für Edles und Heiliges, die Tonmeister fanden noch ihre volle Befriedigung und Ehre im ungetheilten Schaffen für die Kirche, während die meisten späteren Componisten der Kirche zwar ihren Kunsttribut

---

[12]) Um der Kritik neuerer Musiktheorieen im Gebiete musikalischer Kunstwerke älterer Zeit — besonders des 16. Jahrhunderts — gründlich zu begegnen, wäre eine Darstellung der von den Alten so meisterhaft ausgeübten Kunstprincipien, insbesondere die Abfassung einer Compositionslehre hoch vonnöthen. Hierin müsste von der Gegenwart abgesehen und nur dasjenige gelehrt werden, was der alten Kunst wirklich zu Grunde lag und hinreichte, dieselbe zu ihrer ideellen und technischen Vollendung zu bringen: welche immerhin als erreicht und abgeschlossen betrachtet werden darf, und auf deren Gebiete jede Nachbildung aus neueren Theoremen ein Unding wäre. Es genügte vorerst, das Beste der älteren Theoretiker zum klaren Verständnisse der heutigen Künstler zu bringen, und die Gründe dieser Doctrin an den auserlesensten Werken jener Kunstepoche nachzuweisen. Der Zweck einer solchen Lehre würde nicht sowohl seyn, zur richtigen Composition im älteren Kirchenstyl, als vielmehr zur wahren Kritik des Vorhandenen anzuleiten. Man würde zu einer lebendigen, harmonischen Einsicht des Idealen und Technischen jener Gebilde gelangen, mit denen man noch immer entweder in leerem Glauben, oder kalter Skepsis sich abmüht. Gewiss ist Idee und Technik derselben in unserer Zeit viel zu wenig verstanden und erreicht, um mit den hohen Fortschritten der heutigen Restauration im Gebiete der bildenden Kunst verglichen werden zu können.

lege artis, der Form nach, darbrachten, aber mit ganzer Seele und Liebe der profanen Kunst huldigten und häufig das traurige Resultat herbeiführten: dass weder ihre in geschmacklos weltlicher Zeitrichtung entstandenen, noch ihre auf lebloser Form des Kirchlichen ruhenden Arbeiten einer Dauer werth und fähig sind. So musste die Kunst verfallen. Gab es dennoch rühmliche Ausnahmen, so stützten sich diese auf die Ueberzeugung: dass nur in den Musterbildern der älteren Vorfahren jener reine, ursprüngliche Geist, jenes Gepräge von Adel, Würde und Gediegenheit sich erkennen lasse, wodurch der menschliche Gesang befähigt werde, die heiligen Handlungen unseres Gottesdienstes zu heben und zu beleben, und an demselben nicht sowohl dienend mitzuwirken, als vielmehr einen integrirenden Theil der gesammten Liturgie darzustellen. Sie erkannten in ihnen Vorbilder eines höheren Geisteslebens, das sich über den Wechsel und die Forderungen der Zeit erhaben fühlt, und von Principien beherrscht wird, welche gleich denen der Kirche festgegründet, und ungeachtet ihrer tausendfach bewegten Gestaltungen doch vom Geiste der Welt und Zeit unbewältigt sind. Neben dieser tiefen, innerlich geheiligten Lebenskraft und Geistesfülle der Werke aus der grossen, classischen Epoche der Kirchenmusik bewundern wir vor Allem die weitumfassende Thatkraft der alten Meister, indem sie mit heiliger Freudigkeit das ganze Gebiet des biblischen und liturgischen Wortinhaltes in die seelenvollste Harmonie aufzulösen wussten, während die neuere Composition sich bekanntlich nur mit einem kleinen Theil der Gesammtliturgie beschäftigt. Gebührt nun den Meistern der gedachten älteren Epoche in jeder Beziehung vor ihren späteren Nachfolgern der Vorzug, so werden auch ihre Werke nach dem im vorgedruckten Prospectus bezeichneten Plan eine weitüberwiegende Berücksichtigung finden, denn in ihnen ruht ein ebenso kostbarer Schatz der Kirche wie der Kunst, der nicht länger ungehoben bleiben darf.

Wohl ist diese Ueberzeugung noch nicht überall befestigt, nicht Allen gemeinsam geworden. Vielfach hat man dieser Musik den

mittelalterlichen Ursprung zum Vorwurf gemacht, und dieselbe mit dem Genius und Fortschritt der neueren Kunst unvereinbar gefunden. An sich begründet wohl diese Meinung schwerlich einen Vorwurf, da christliche Poesie und alle christliche Kunst gemeinsam im Mittelalter wurzeln. Allein mit strengem Recht kann man der harmonischen Kirchenmusik — dem Styl à Capella — nicht einmal das Prädicat „mittelalterlich" beilegen, da ihre höchste Blüthe der neuen Zeit, nämlich dem 16. Jahrhundert angehört. Wohl fällt ihre erste Entwickelung in das spätere Mittelalter, aber ihre Vollendung und kirchliche Sanction gehört der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts an. Wollte man sie darum mittelalterlich heissen, weil sie dem Gregorianischen Choral hinsichtlich der Melodik und des Gesetzes der Kirchentonarten entsprossen ist, so ist wieder zu bedenken, dass der früheste Ursprung jener Gesangweise die Anfänge des Mittelalters überragt. Es bleibt eine fruchtlose Mühe solcher Etymologie nachzugrübeln. Statt am Vorurtheil des Wortes zu haften, wende sich die moderne Musik vielmehr mit Liebe und Aufmerksamkeit zu den Gebilden des Mittelalters; nur dadurch, dass sie dieselben nicht mit Verachtung ignorirt, sondern sie ernstlich erforscht und betrachtet, wird sie dem Geist und Gedankenreichthum der alten Kunst wieder näher kommen, nachdem sie an Schönheit und Mannichfaltigkeit der Formen dieselbe nicht blos erreicht, sondern bereits überflügelt hat. Sie würde ihre Mühe nicht bereuen, an Kritik ungemein gewinnen und bald begreifen, dass die kirchlichen Gesangwerke der Alten die schärfeste Kritik derer nicht zu scheuen haben, welche auf der Höhe der Kunst stehen, aber auch nur von diesen vollkommen erfasst und ausgeführt werden können, indem die Wirkung jener Arbeiten weniger auf sinnliche als geistige Eindrücke berechnet ist. Freilich muss diese Kritik auch von aufrichtiger Achtung für den tiefen Glaubensgrund und das fromme, stille Gemüth jener Meister begleitet seyn, welche im Gegensatze unserer Zeit so Grosses in sich trugen, nicht nach Grundsätzen des Sinneneffects, sondern der comtemplativesten Kenntniss aller Tiefen der Harmonie

schufen, und über jeden Selbstzweck erhaben die grösste Sorgfalt und den beharrlichsten Fleiss an ihre Geisteswerke verwandten.

Auch über Abgang der Melodie in der alten Musik hat man geklagt, während doch in ihr Alles Gesang ist, wogende, schwunghafte Melodik, und ein Blüthenzweig frischer Klangwellen sich um den andern windet.[14]) Freilich sind die Gesetze der polyphonen Melodik von denen der homophonen Gesangweise verschieden, — oft im diametralen Gegensatze wie Lyrik und Dramatik — und jede nach ihrer Bestimmung zu würdigen.[15])

Die Schätze der Harmonik, jenes unerschöpflich reiche Drängen und Regen derselben in den grossen, alten Tongebilden, stellte man nicht in Abrede, weil der Uebermacht dieser Structur und Tonfülle nicht zu widerstehen ist; — aber wie viel fehlt noch zum richtigen Verständniss dieser Harmoniegesetze und der, trotz aller Fesseln der Kunst, sie belebenden Wahrheit und Freiheit des Künstlers!

Grösseren Anstoss nimmt man an der älteren Rhythmik, und will an ihr nur Einförmigkeit und Verworrenheit entdecken: aber welche Grösse und Wahrheit liegt wieder in dieser rhythmischen Einfachheit und Ruhe, welche nicht minder die lebendigste Bewegung in sich schliesst, mithin einen Rhythmus entwickelt, der zwar nicht in den Gliedern, desto mehr aber im Geist und Gemüth empfunden wird.

Es liegt nicht in der Absicht des Herausgebers, und ist hier nicht der geeignete Ort, vorstehende Einwürfe und Zweifel von Grund aus zu untersuchen und zu berichtigen, noch hier die wesent-

---

[14]) Die strenge, gebundene Schreibart nennt man sie, während in allen Theilen derselben die kunstreicheste Freiheit herrscht. Was ist wahrer und dem lyrischen Accent der Rede angemessener als solche Melodie, sie wird Eins mit dem Geist der Worte, und ihre Wellen sind der natürlichste Ausdruck der Rede, wie sich an tausend Beispielen nachweisen lässt. Lässt sich ein Gleiches von der modernen Melodie sagen? Und dennoch spricht man von Mangel an Melodie in alten Gesängen.

[15]) In diesem Gesetze löst sich auch der Vorwurf, dass oft die richtigsten und treffendsten Accente der Melodie durch die Harmonie verdunkelt, oder durch den Rhythmus gelähmt werden.

lichen Unterschiede hervorzuheben, welche das Tongebäude der alten und das System der neuen Musik charakterisiren: die der praktischen Aufgabe näher liegenden Erörterungen nehmen die grössere Aufmerksamkeit in Anspruch.

Wenn also die Veröffentlichung einer grossen, wohlgewählten Sammlung vorzüglicher Kunstwerke das erste Requisit bleibt, so besteht ein weiteres Hauptmoment darin: die praktische Einführung dieser Musikgattung in die Kirche durch eigens für diesen Zweck gebildete und eingeübte Singchöre zu vermitteln.

Soll die Vorbildung und Führung solcher Chöre einen Erfolg haben, so muss zuerst der Führer selbst von dem Gewicht seiner Aufgabe erfüllt, und vom reinsten Eifer für den heiligen Zweck derselben beseelt seyn. Diess vorausgesetzt, muss ein Dirigent die hohe Bedeutung intellectueller Befähigung keinen Augenblick ausser Acht lassen und bedenken, wie im Allgemeinen zu jeder Musikleitung ein reicher Schatz des Wissens und technischer Erfahrung vonnöthen, zur Direction älterer Tonwerke ausserdem Vieles erforderlich sei, welches der modernen Musikbildung fernliegt und nur mit Mühe, gereifter Denkkraft und ausdauernder Uebung erreicht werden kann.

Unerlässlich sind demselben daher:

1. Kenntniss der Grundlehren des Contrapunktes;
2. theoretische und praktische Kentniss des Gregorianischen Chorals;[16])
3. Kenntniss der Kirchentonarten. Ohne diese ist schon ein gründliches Verständniss des Gregorianischen Gesanges nicht möglich; von noch höherer Bedeutung wird diese Kenntniss aber für die Einsicht in den harmonischen Bau der alten Kirchengesänge.

---

[16]) Dieser heilige Gesang ist aus dem Schooss der Kirche geboren, Jahrhunderte lang von ihrer mütterlichen Hand gepflegt und mit gleicher Liebe in seiner Reinheit beschirmt worden, mit der die Kirche über die Reinheit der Lehre wachte und eiferte. Darum ist der liturgische Gesang-Codex gleichsam die heilige Schrift der Kirchenmusik. Aus ihr müssen die Perikopen für ächten Kirchenstyl entnommen werden; die aus eigener Phantasie des Componisten geschöpften Motive sind in der Regel als ein zur Profanation des Heiligthums führendes Gebilde eitler Willkür zu betrachten. Die Beispiele der grössten Meister aller Zeiten bestätigen die Wahrheit dieser Ansicht.

Darum sollte jeder Dirigent hierin einen festen Grund legen, sich nicht mit dem herkömmlichen Elementarwissen begnügen, sondern seine Kenntniss durch Selbstforschung erweitern, denn dieses Gebiet ist gross und umfängt im eigentlichen Sinn die Reichsmarken der alten Kunst.[17])

---

[17]) Der Einwurf, als hätten die alten Meister die Kirchentonarten in der harmonischen Composition nicht streng nach ihren Grundsätzen und Charakteren durchgeführt, kann durch unzählige Beispiele widerlegt werden. Ebenso irrig wäre es anzunehmen, dass das System dieser Tonarten lediglich auf harmonische Behandlung des Cantus firmus Anwendung gefunden, denn die meisten ohne obligate Benutzung des Chorals geschriebenen Werke jener Zeit hielten sich ebenso streng an die harmonische Modulation der Kirchentonarten, und eine Beseitigung dieser Grundlagen fand so wenig statt, dass selbst die profanen Gesänge im Madrigalenstyl genau nach denselben geregelt waren.

Freilich wusste auch hierin der Genius zwischen Buchstaben und Geist des Systems zu unterscheiden. Wenn viele Meister die starre Regel der Tonstufe über die Kunstbewegung der Melodie und Harmonie herrschen liessen, erhoben sich andere bei zunehmender Vervollkommnung der Kunst zum Gesetz des Geistes und Ausdruckes. Hatte man früher den Cantus firmus mit buchstäblicher Strenge harmonisirt, so geschah diess später mit künstlerischer Freiheit, und Palestrina, der in harmonischer Behandlung der Kirchentöne überhaupt, wie des Cantus firmus insbesondere die vollendetste Meisterschaft erreicht hatte, bietet unzählige Beweise dar (z. B. in seinem Hymnenwerk und anderwärts), dass man die reinste Freiheit der Kunst entfalten könne, ohne das Regulativ des Tonsystems der Phantasie aufzuopfern.

Es ist überhaupt ein Verdienst altitalienischer Meister, besonders aus der römischen Schule, den Charakter jener Tonarten, welche dem an neue Musik gewöhnten Ohr fremdartig und hart erklingen, für unsere Auffassung wesentlich gemildert und vermittelt zu haben. Will man daher den geistreichen Inhalt vieler in solche Form gegossenen Gebilde am leichtesten sich aneignen, so studire man die Werke jener Meister, (eines Palestrina, Vittoria, Nanini, Giovanelli u. A.), welche mit hohem Ernst und Würde der Ideen eine das Gehör befriedigendere Modulation zu verbinden wussten, als viele ihrer grossen Zeitgenossen diesseits der Alpen. Ein höherer Schönheitssinn, ein in täglicher Anschauung der bewunderswürdigsten Kunstwerke aller Zeiten veredelter Geschmack läuterte auch ihren Styl, welcher auf Grundlage des alten Systems nirgends mit solcher Reinheit und Classicität behandelt wurde, als in Rom. Wie lange man daselbst diese Norm festgehalten, lässt sich aus manchem Werke späterer Zeit erkennen; einen Beweis hiervon liefert das in diesen Band aufgenommene Requiem Pitoni's: ein Werk, in welchem die Fesseln der strengsten Tonart und des Cantus firmus den grossen Meister nicht hinderten, mit künstlerischer Freiheit zur reinsten Harmonie durchzudringen.

Die wesentliche Unterscheidung der älteren Tonarten von den neueren ausführlich darzuthun ist nicht der Ort, und ich überhebe mich schon darum dieser Aufgabe, weil sich bei der Mehrzahl der Leser eine genaue Kenntniss dieser Lehre voraussetzen lässt und ihnen vielleicht nur zu wünschen wäre, die erkannten Principien nach allen Seiten hin praktisch nachgewiesen und erläutert zu sehen.

Haben sich in dieser Richtung die Einsichten und Erfahrungen desselben gemehrt und geläutert, so wird er nicht leicht in den Hauptirrthum vieler neueren Künstler verfallen, die Gesetze der heutigen Composition rückwirkend auf die Kritik älterer Tongebilde

---

Eine praktische Darstellung der alten Tonarten, worin die Beschaffenheit derselben erklärt und mit Beispielen 1) aus dem Cantus firmus, 2) aus den Harmonieen der besten Contrapunktisten der Vorzeit erläutert würde, dürfte für die Restauration der alten Kirchenmusik als ein wesentliches Hilfsmittel erscheinen: besonders wäre hiermit der Versuch einer Charakteristik jener Tonarten, nach den von älteren Schriftstellern ausgesprochenen Ideen und durch deutliche Merkmale an den gewähltesten Compositionen nachgewiesen, in Verbindung zu bringen. Vielleicht wird dem Herausgeber noch die erforderliche Musse, die Lösung dieser Aufgabe zu versuchen.

In Berücksichtigung derjenigen Leser aber, welchen das Verhältniss des neuen Tonsystems zu dem ältern völlig fremd geblieben, sehe ich mich verpflichtet, nachstehende, sehr gedrängte Andeutungen beizufügen.

Die Scala des neuen Systems hat in allen Versetzungen eine völlig gleiche Gliederung, während die ältere Tonleiter — das Product der zur Grundlage der Kirchentöne dienenden Octavengattung — von jedem Grundton ausgehend verschiedene melodische Gliederungen annimmt, welche dann in ihren harmonischen Beziehungen neue Verhältnisse erzeugen, d. i. ein in sich geschlossenes harmonisches System begründen.

Ist nun die Melodie der Alten überall auf diese abweichenden Scalen berechnet, nach deren Grund- und Schlusstönen sie sodann die kirchlichen oder griechischen Unterscheidungsnamen erhält, so muss die Harmonie genau das gleiche Gesetz befolgen, und nur bei vollen Schlusscadenzen darf die Melodie durch das harmonische Gesetz eine Modification erleiden. (Nur von der vollständigen harmonischen Structur, nicht von dem selbstständigen Cantus firmus ist diess zu verstehen.) Jene Modification ist aber so zufällig und unerheblich, dass darum keineswegs die Ausprägung der Kirchentonarten in harmonischen Gesängen der Alten für mangelhaft erachtet, oder geradezu in Abrede gestellt werden darf.

Was jedoch die Zahl dieser Tonarten betrifft, so besteht in deren Aufstellung einige Differenz, deren Lösung keiner wesentlichen Schwierigkeit unterliegt.

Wir wissen von acht Kirchentönen (vier Haupt- oder authentische und vier Neben- oder plagalische Töne), welche mit der Psalmodie in Verbindung stehen; d. i. nach acht verschiedenen Tropen bildete sich die Intonation sämmtlicher Psalmen, denen für den 113. Psalm: In exitu Israel etc. sich ein neunter, der sogenannte Tonus peregrinus anschloss.

Da die Psalmodie (mehr Recitation als eigentlicher Gesang) nur den Umfang weniger Töne befasst, so reicht für dieselbe die angegebene Zahl vollkommen aus. Anders verhält es sich mit den umfangreichen Kirchengesängen, deren erweiterte Entwicklung die engen Unterscheidungsnormen überschritt. Eine Erweiterung des Systems wurde nothwendig, und die bedeutendsten Theoretiker und Praktiker des 16. Jahrhunderts vereinigten sich über die fast mit mathematischer Nothwendigkeit gebotenen Grundsätze derselben. Glarean, Zarlino, Raselius, Utendal, Calvisius u. A. vertheidigen das System der zwölf Tonarten (nicht ohne theilweise Berücksichtigung eines 13. und 14. Modus), auch Baini hat in neuester Zeit das System Glarean's

übertragen zu wollen und versucht zu seyn, in diesen lediglich ein Labyrinth fremdartiger, ungeordneter Ideen und zweckloser Modulationen zu erblicken. Mit ganz gleichem Rechte wird er auch das entgegengesetzte Verfahren zurückweisen, moderne Tonwerke, deren hohe Bedeutung — besonders im Gebiete des Ausserkirchlichen — unläugbar ist, der Kritik antiquirter Kunstprincipien unterordnen zu wollen. Es leuchtet ein, dass diess nur vom Besten und Charakteristischen beider Sphären zu verstehen, und da nicht sowohl von der geistigen Darstellung, welche in den verschiedenartigsten Formen eine innere Verwandtschaft zulässt, als vielmehr von ihrer organischen Gestaltung. Somit ist die Basis der kirchlich ältern von der (meist auch in der Kirche profanen[19]) neuern Musik von Grund aus verschieden, und das tiefeindringendste Studium der ersteren jedem Chordirigenten zwar nicht ausschliesslich, doch vorzugsweise zur Pflicht zu machen. Nicht genug zu empfehlen wäre auch die allmählige Anerkennung und Benutzung der Theoretiker früherer Jahrhunderte, vor Allem aber ein ernstes, unausgesetztes Studium der praktischen Werke. Hierzu ist bei der Reichhaltigkeit der in Bibliotheken und Kunstarchiven befindlichen Quellenwerke Gelegenheit vorhanden, auch wird die Benutzung authentisch übertragener Partituren immer leichter und zugänglicher, selbst ohne Vermittelung des Druckes. Auf dem Wege eifriger Forschung und unablässigen Partituren-Studiums wird dem Dirigenten nicht blos über subjective und darstellende Auffassung ein sicheres Licht aufgehen, sondern er

angenommen. Könnte man über die vollkommene Abgeschlossenheit dieses Systems auch in Zweifel seyn, so gebietet die historische Zweckmässigkeit dieser Theorie immerhin deren Anwendung auf den Gregorianischen Gesang nicht minder, als auf die meisten Productionen des Contrapunktes. Die Tonlehrer des 16. Jahrhunderts seit Glarean konnten ihre Lehrsätze durch einen Reichthum ausgeführter Werke belegen, diess spricht am besten für die Richtigkeit der Doctrin, zu deren gründlichem Studium man am sichersten auf jene Theoretiker selbst verweisen muss.

[19]) Umgekehrt bekleideten die älteren Meister auch das Weltliche mit kirchlichen Formen, denen sie sich eben so wenig entwinden konnten als moderne Künstler dem dramatischen oder sonst profanen Lebenselement, selbst wenn sie alle Geisteskraft zur Erzeugung religiöser Werke aufbieten.

auch zum Bewusstseyn der Grundsätze gelangen, nach welchen diese unvergänglichen Muster geschaffen wurden. Er wird zu der unerschütterlichen Ueberzeugung gelangen: dass eine Anbequemung der älteren Musik an unser jetziges Compositionssystem (wie auch umgekehrt) unstatthaft sei; denn die alten Tonarten und Modulationsgesetze unterscheiden sich zu wesentlich von den Satzungen der heutigen Kunst, als dass nicht eine scharfe Trennung derselben geboten wäre, um dem Tonstücke Charakter und Eigenthümlichkeit zu bewahren. Die Formen der bis zu Ende des 16. Jahrhunderts ausgebildeten Musik sind ebenso abgeschlossen und vollendet, als jene der altdeutschen Baukunst, welche wir zwar noch heut auf das sinnreicheste nachbilden können, uns aber keineswegs an den Gesetzen und der Harmonie jenes Baustyls eine Aenderung erlauben dürfen.

In Hinsicht der Ausführbarkeit älterer Musik fehlt es bei der Ungewohntheit der Sache nicht an vielfachen Einwürfen und Bedenken, welche jedoch grösstentheils auf Vorurtheil beruhen. Die Klage, zur Ausführung derartiger Gesänge nicht die erforderlichen Kräfte zu besitzen, ist allgemein und wird selbst an solchen Orten vernommen, wo alle Sonn- und Festtage mit Productionen grösserer Vocal- und Instrumentalcompositionen gefeiert werden. Zu Aufführung der schwierigsten Messen von Joseph Haydn, Cherubini und anderen Meistern glaubt man sogar an kleineren Orten befähigt zu seyn, ohne zu erwägen, dass solche Werke für Gesang und Instrumentation wahrlich so viele Schwierigkeiten darbieten, dass bei ernstem Willen und einiger Uebung die Kräfte zur Darstellung älterer Gesangmusik noch leichter zu ermitteln seyn dürften, als zur vollendeten Ausführung obgedachter Werke; vor Allem wenn man nicht im Luxus rauschender Klangfülle ein wesentliches Mittel religiöser Erbauung erblickt: non clamor, sed amor clangit in aure Dei. Freilich wird bei der von Instrumenten nichtunterstüzten Vocalmusik jener Mangel an Kraft und Glanz des Tonmaterials in anderer Weise ergänzt, — etwas vorherrschend Aeusseres durch ein Inneres ersetzt werden müssen. Schon an sich ist der Ton des menschlichen

Gesanges so weit über den Klang aller übrigen Tonwerkzeuge erhaben, als der Mensch selbst über die gesammte übrige Schöpfung. Die Kunst kann daher keinen edleren Stoff bearbeiten, als die menschliche Stimme. Hierin liegt zugleich ein materieller Vorzug der Musik vor den bildenden Künsten, dass sie nicht blos dem unbelebten Material Seele einzuhauchen, sondern aus beseelten Stoffen ein erhöhtes Geistige zu schaffen vermag. Das edelste Gebilde aber, zu welchem die Menschenstimme sich erheben kann, ist ein lebendiges Organ des christlichen Gottesdienstes zu werden, zu den Mysterien der Kirche in nächste Beziehung zu treten. Ihre Bestimmung erhebt sich weit über jede ästhetische Aufgabe der Kunst beim christlichen Gottesdienste; ein Kreis liturgischer Normen ist ihr eingewiesen, die Weihe der in ihren Mund gelegten heiligen Worte und Töne erzeugt ein Bild reiner, unverwelklicher Schönheit, das vom Hauche subjectiver Kunstabsicht nicht getrübt werden soll. Darum möge der heilige Sänger in diesen Normen eine weise Beschränkung seiner subjectiven Gefühlsweise erkennen; von seiner Leistung jede Absicht eines eigentlichen Kunstgenusses auszuschliessen, den objectiven Ernst seiner Aufgabe festzuhalten wissen. Dieser objectiven Würde steht aber die Ausdrucksweise der heutigen Musik entgegen, welche das Gebiet der heiligen Lyrik verlassen, und in den Tempel Gottes die dramatische Effectmusik eingeführt hat: woher es auch kommt, dass unsere vorherrschend an Darstellendes, Schilderndes und Handelndes in der Musik gewöhnte Auffassung in dem rein lyrischen Gesang der kirchlichen Vorzeit das tiefbeschauliche[19]) Grundelement übersicht und den eigenen Gemüthsdefect auf das heilige Kunstwerk überträgt. Eine Restauration von Grund aus, eine Reform in Haupt und Gliedern, eine Stärkung des Geistes und der Sinne durch Rückkehr zu den lauteren Quellen geheiligter Urgesänge ist das dringendste Bedürfniss unserer Musik.

[19]) Die dem speciellen Ausdruck abgewandte Gesangweise der älteren Kirchenmusik hat das Gepräge lyrischer Meditation und Contemplation, wie solches auch den kurzen, häufig wiederholten Textworten entspricht.

Gregorianischer Choral und harmonischer Figuralgesang im Styl à Capella bleiben die Grundfesten dieser Reform, womit selbstverständlich auch der kirchliche Gemeindegesang, welcher gleichfalls seine ehrwürdigen Ueberlieferungen besitzt, unter Verwahrung gegen ungebührliche Neuerungen ganz vereinbar ist.

Uebrigens sei hiermit auch anderweitig keine unbedingte Ausschliessung dessen, was etwa vom Standpunkt der Kunst Eingang zur Kirche gefunden, namentlich der Instrumentalbegleitung bei hohen Festlichkeiten beantragt, vielmehr nur jede Alleinherrschaft des Zulässigen über das Vorberechtigte, wie billig, abgelehnt. Einer nichtobligaten Instrumentalbegleitung der Figuralmusik in der Kirche begegnen wir bereits im 16. Jahrhundert. Im 17. und 18. Jahrhundert finden sich Männer, die noch mit tüchtiger Meisterschaft die ächtkirchliche Praxis inne hatten, zugleich aber auf ähnlicher Basis Werke mit obligater Instrumentalbegleitung schrieben, die zur Verherrlichung und höheren Wirkung der an sich grossartigen und mächtigen Ideen älteren Gepräges nicht wenig beitrugen. Selbst später noch bis auf unsere Zeit verdient der hohe Ernst und die Genialität an vielen der Kirche gewidmeten Meisterwerken gepriesen zu werden, obschon in der Regel die reinkirchliche Grundlage des Styls absichtlich bei Seite geblieben ist. Alle diese der Kunst zu hoher Ehre gereichenden Tongebilde können aber erst dann vom Standpunkt der religiösen Kritik gehörig gewürdigt, das kirchliche Gold von den profanen Beisätzen am reinsten geschieden werden, wenn wieder auf den Grund zurückgegangen, das verlassene Feld bewährter, geheiligter Kunstpraxis neuerobert seyn wird.

Bei Herausgabe vorliegender Sammlung wurde ein doppelter Zweck in's Auge gefasst: der monumentale und der praktische. Der Herausgeber beabsichtigte nicht eine specielle Kritik oder einen Commentar dieser Werke zu liefern — wozu jedenfalls der Stoff zu umfassend gewesen — sondern sich auf eine treue, authentische Darlegung des Kunsttextes zu beschränken, wie es solcher Denkmale würdig, und nur dasjenige erläuternd anzufügen, was zum prak-

tischen Verständniss erforderlich ist. Im Allgemeinen wurde jede Reduction oder Accommodation, sei es im Melodischen, Harmonischen oder Rhythmischen zurückgewiesen; der Originalinhalt vollständig, unverändert aufgenommen; formellen Schwierigkeiten nur billige Berücksichtigung eingeräumt. Aut sit ut est, aut non sit — gilt auch von diesem Restaurationswerke. Ohne geistige und technische Wiedergeburt ist nichts auszurichten; ohne Mühe, Arbeit und allen Ernst kann es nicht gelingen: sich mit dem Fremdartigen zu befreunden, voll Selbstverläugnung einer ungewohnten Praxis wahrzunehmen, zu lernen, zu üben, was die Kirche und ein männlicher Musikbetrieb mit Recht fordern kann und stets geübt hat, und nicht zu hoffen, dass mit sentimentalem Sprödethun und moderner Halbheit das mindeste zu erreichen sei; — allein es wird sich bald erweisen, wie sehr die aufgewandte Mühe zu gründlichen Erfolgen geführt und technische Fertigkeiten vermittelt hat, welche durch keinen Erleichterungsapparat zu erzielen gewesen wären.

Ansprüche auf solche Erleichterung und Anbequemung an die Praxis unserer Tage sucht man hauptsächlich in nachstehenden Punkten geltend zu machen.

I. Die Alten bedienten sich zur Verzeichnung ihrer Tonstücke des G. C. und F. Schlüssels wie die Neueren, nur mit dem Unterschiede, dass sie diese Schlüssel fast auf allen Linien gebrauchten, während die neuere Musik den G. und F. Schlüssel nur auf einer, und den C. Schlüssel auf drei Linien anwendet. Die Harmoniker des 15. Jahrhunderts bedienten sich derselben in ausgedehntester Weise, und es finden sich in den ältesten Handschriften und Drucken viele Beispiele, wo nicht nur in der Vorzeichnung, sondern im Verlaufe des Stückes diese drei Schlüssel auf jeder der fünf Linien in Anwendung kamen und vielfach unter sich abwechselten, wie solches in beschränkter Weise bereits im Gregorianischen Choral gebräuchlich war. Die Harmoniker des 16. Jahrhunderts begnügten sich in der Regel mit dem G. Schlüssel auf der zweiten, dem C. Schlüssel auf den vier unteren,

und mit dem F. Schlüssel auf der dritten, vierten und fünften Linie. Die Anwendung der Tonschlüssel in dieser Ausdehnung lag nicht in der Willkür des Componisten, sondern war durch das System der Tonarten mit Inbegriff ihrer Versetzungen zur festen Norm geworden,[20]) die erst mit Einführung der neuen Tonarten ihre Bedeutung verlor.

Es ist daher eine kaum zu rechtfertigende Nachgiebigkeit, wenn in Darstellung älterer Partituren jenes Gesetz gelöst und die in moderner Chormusik gebräuchlichen Schlüssel substituirt werden. Dennoch habe auch ich bei Veröffentlichung dieses ersten Jahrgangs eine gleiche Anomalie[21]) mir zu Schulden kommen lassen, um den Herren Dirigenten den Ueberblick der Partitur zu erleichtern. Freilich kann nur von Reduction der unbekannten älteren Schlüssel auf unsere Chorschlüssel die Rede seyn, denn die Forderung den G. Schlüssel, selbst in der Partitur, für den Tenor einzutragen, verdient kaum einer Widerlegung.

Ist übrigens von Bildung kirchlicher Singchöre im engeren Begriff die Rede, so dürfte diesen wohl eine geübtere Kenntniss aller heut und vordem gebräuchlichen Tonschlüssel zu empfehlen seyn, da es gewiss das Minimum ist, was man von einem gebildeten Chorsänger erwarten und fordern kann.

II. Eine weitere Differenz will man in der Takteintheilung[22]) und Taktführung der Alten erkennen, welcher durch Anbequemung an den heutigen Gebrauch abgeholfen werden müsse.

---

[20]) Eine Aenderung der Schlüssel wäre schon darum ungesetzlich gewesen, weil sie ein signum diagnosticum der Tonart eines Stückes waren, deren nicht immer leichte Ermittelung durch Verrückung der Schlüssel verdunkelt worden wäre.

[21]) jedoch sind am betreffenden Orte überall die Originalschlüssel nachgewiesen.

[22]) Es ist hier nicht der Ort und Raum, in die Theorie des Taktes und die mit ihm verbundenen Regeln von der Perfection und Imperfection, Proportion und Prolation der alten Mensuralmusik näher einzugehen; wo ein praktischer Anlass hierzu eintreten sollte, werden die erforderlichen Erklärungen nachfolgen.

Es versteht sich von selbst, dass die alten Tonmeister bei Ausarbeitung ihrer Werke sich der cancellirten Partiturschrift [22]) bedienten; für die Ausführung erkannten sie jedoch jede Taktbegränzung als ein Hinderniss, setzten die Noten in voller Geltung nacheinander und fügten ihre rhythmischen Phrasen in unzertrennter Verbindung zu einem Ganzen, wodurch das melodische Verständniss sehr erleichtert wurde, mit einem Worte: sie liessen alle Taktstriche weg. Dadurch wurde nicht allein das grammatikalische Verständniss sondern die Ausführung selbst erleichtert, indem die Aufmerksamkeit des Sängers auf den Zusammenhang gerichtet blieb, sich über den Mechanismus des Taktpendels zum freieren Rhythums erhob, die unzerstückten Noten fester ausprägte, die Syncopen deutlicher markirte, und die ausgedehnteren Tonfiguren in ihrem Auf- und Abschwunge lebhafter betonte. Um diese frei gegliederten Tonreihen in eine gleichmässige, geregelte Bewegung zu setzen, d. i. durch Taktführung zu beherrschen, hatte sich die feste Praxis gebildet: dass die Dauer einer Semibrevis 𝅝 zum Eintheilungsgrund aller Taktleitung diente und zwar sowohl des geraden, wie des ungeraden Taktes. Für die Ausführung im geradtheiligen Takte zerfällt nun diese Grundnote 𝅝 in Nieder- und Aufschlag (Thesis und Arsis) jeder = einer Minima 𝅗𝅥. Im ungeraden Takte liegt ein einziger Schlag auf jeder Semibrevis, falls nicht der $^{3}/_{2}$ Takt das Verhältniss ändert und die einzelnen Schläge auf die Minima fallen. Bei dieser Taktführung hatte es sein Verbleiben, mochte nun die Vorlage des Sängers ohne Taktstriche, oder mit solchen (gleichgültig ob nach einer Brevis 𝅜 oder einer Semibrevis 𝅝) abgefasst seyn. Als der Gebrauch der Partituren später mehr an's Licht trat, hielt man sich genau an die von den ältesten Contrapunktisten befolgte Regel, bildete Taktabschnitte im Umfange einer 𝅜, und machte im Verlaufe des Stückes

---

[22]) Diese Entwürfe wurden in der Regel beseitigt, und es gehört zu den grössten Seltenheiten, solcher Partituren aus jener Zeit ansichtig zu werden. Herausgeber kennt und besitzt deren einige sowohl in Druck als Manuscript, und darf sich auf die Structur derselben vorkommenden Falles berufen.

nur hie und da eine Ausnahme, indem man die Taktgränzen nach Umständen erweiterte oder beschränkte: welches jedoch die praktische Taktbewegung nicht alterirte. Diese Ansicht bestimmte auch in unserer Zeit die gründlicheren Kenner älterer Musik, bei Anfertigung von Partituren nach alten Grundlagen obige Regel zu befolgen, nämlich die üblichen Doppeltakte einzureihen, und die sogenannten weissen Noten für Partitur und Stimmen beizubehalten. Es wäre daher ein grosser Missgriff diese weissen Noten aus dem Grunde in schwarze zu verwandeln, um den modernen Viervierteltakt in Anwendung zu bringen. Dadurch müsste die Ausführung eine wesentliche Aenderung erleiden, indem jeder dritten Viertelnote der ihr zukommende Niederschlag entzogen würde.[24]) Es wäre noch consequenter die Anwendung des $^2/_4$ Taktes vorzuschlagen, wie häufig statt des $^4/_2$ der $^2/_2$ Takt schriftlich in Uebung steht, wodurch die Taktirung wenigstens nicht alterirt würde. Welche Verwirrung erst entstehen müsste, wollte man auf die alte Notation ohne Taktstriche unsere Viervierteltaktlenkung übertragen, geht aus dem Gesagten hervor. Die beabsichtigte Erleichterung dürfte auf dem Wege solcher Modificationen eher in's Gegentheil umschlagen, darum halte man sich lieber an ein erprobtes Herkommen nach dem Beispiele gründlicher Kirchencomponisten unserer Zeit, welche im Allabreve-Takt für Sätze à Capella sich ganz dem Verfahren der alten Meister anschliessen.[25])

---

[24]) Ein erfahrener Musikdirigent machte in Bezug auf derartige Arrangements die Bemerkung: dass er sich genöthigt sehe, dieselben vor dem Gebrauche erst auf ihre ursprüngliche Notenform und Schlüssel zurückzuführen, auch von sonstigem Beiwerk zu entkleiden.

[25]) Dieses nie ganz ausser Uebung gesetzte Herkommen löst auch jeden Zweifel wegen des beim Vortrage contrapunktischer Compositionen zu beobachtenden Tempo.

An sich schon wird die Reinheit und Ausdauer der Intonation durch allzu langsames Zeitmass erschwert; auch durch verzögerten Vortrag der harmonisch-rhythmische Fluss gehemmt, der Sänger erschöpft. Viele Gesänge verlangen ihrem Geist und Charakter gemäss eine sehr rasche, lebhafte Bewegung, manche ihrer rhythmischen Construction zufolge einen äusserst feurigen, schwunghaften Vortrag. Ehrfurcht vor den langen, weissen Noten wäre da von grossem Uebel. Specielle Andeutungen werden bei jedem Stücke der Sammlung nachfolgen.

III. Das Bedürfniss einzelne ältere Gesangstücke in eine veränderte Tonlage zu versetzen, resp. umzuschreiben ist öfters angeregt und ausgeführt worden. Die Gründe dafür leitete man von dem Gebrauche der Contrapunktisten her, in den alten Tonarten zu schreiben und sich dabei ausschliesslich auf zweierlei Tonhöhen zu beschränken: indem sie entweder die natürliche Grundlage der Tonart wählten, oder dieselbe in die Oberquarte mit Vorzeichnung eines b versetzten. Hieraus entstand leicht das Missverhältniss, dass die Tonschrift in letzterem Falle für die Ausführung um so viel zu hoch stand, als sie in ersterem zu niedrig lag. Den Sängern musste eine bequemere Lage gefunden werden. Soll diess durch Umschrift oder in anderer Weise bewirkt werden?

In der natürlichen Lage (gewöhnlich mittelst Gebrauches der sogenannten natürlichen Schlüssel: Chiavi naturali,) sowie in der Transposition in die Oberquarte mit Vorzeichnung eines b (durch Gebrauch der sogenannten Versetzungsschlüssel: Chiavi trasportate oder Chiavette,) war die jedesmal gewählte authentische oder plagalische Tonart deutlich bezeichnet. Durch Versetzung des Stückes auf eine andere Stufe der diatonischen, oder chromatischen Tonleiter wäre dieser Deutlichkeit für Anblick und Auffassung grosser Eintrag geschehen. Ergibt sich dennoch sehr häufig die Nothwendigkeit einer Transposition, so geschieht diese am sichersten durch veränderte Intonation des Chors.[26]) Man untersuche daher, ob das in Partitur vorliegende Stück nach heutiger Chorstimmung ausführbar ist. Findet sich die Tonlage zu tief oder zu hoch, so modificire man darnach die Ausführung; eine einzige Tonstufe, ab- oder auf-

---

[26]) Die päpstliche Kapelle hat, wie sich von selbst versteht, im Versetzen in jede beliebige Tonlage eine ungemeine Sicherheit, ohne bei grösster Ausdehnung des Vortrages im mindesten zu detoniren.

Auch andere Chöre eignen sich diese Fertigkeit bald an, wie ich seit vielen Jahren in meiner Nähe an einem unter tüchtiger Leitung stehenden Sängerchor beobachtet habe. Gleiches ist gewiss auch anderwärts der Fall.

Ueberdiess wird doch kein gründlich gebildeter Chor den blossen Natursängern nachstehen wollen, denen solches Uebertragen im zweistimmigen Extemporiren wenig Mühe macht.

wärts geändert, stellt in der Regel das richtige Verhältniss her. Die inneren Stimmen machen weit häufiger eine Versetzung nöthig als die äusseren, und es muss dem Urtheil des Dirigenten überlassen seyn, sowohl nach dem Charakter des Stückes als nach dem organischen Umfange des disponiblen Chors bald um ein Secunde, bald um eine Terze (darüber kaum jemals) zu alteriren. Da man es mit keiner Instrumentalbegleitung zu thun hat, so ist dieses Transponiren aus dem Stegreife nicht so schwierig als es im Anfange scheinen mag.[17]) Uebrigens sind bei jedem Stücke vorliegender Sammlung auf Grund mehrseitigen praktischen Verfahrens die Versetzungsgrade speciell angegeben worden.

IV. Es wurde im Vorstehendem bemerkt, dass die Alten bei Vorzeichnung ihrer Tonarten in natürlicher Lage keines Versetzungszeichens bedurften, beim Aufrücken derselben in die Quarte aber ein b vorzeichneten. Eine andere wesentliche Vorzeichnung der Art konnte nach dem Gesetze jener Tonarten niemals stattfinden. Nun trat in der Modulation eines Stückes öfter die Anwendung zufälliger Intervalle (♯ ♭ ♮) ein, mit deren Angabe die sonst so correcten Alten sehr mangelhaft und unbestimmt verfuhren. Freilich sahen sie in solchen Erhöhungen und Erniedrigungen der Intervalle, soweit sie nicht im Wesen der Tonarten bedingt waren, etwas Ausserwesentliches und nannten deshalb die dabei gebräuchlichen Zeichen Accidentien, die praktische Befolgung derselben aber Cantus fictus. Nun unterliessen manche, besonders in frühester Zeit, ganz und gar die Einsetzung solcher Zeichen; andere setzten hie und da ein b ein, mieden aber die Anmeldung des erforderlichen ♯ (Diesis); später kamen diese Zeichen mehr in Gebrauch (dem ♮ wurde in der Regel das ♯ substituirt), aber eine normale Vollständigkeit der Bezeichnung ist beinahe nirgends vorhanden. Für die

[17]) Die Behandlung des Gregorianischen Gesanges gibt zu diesen (prima vista-) Versetzungen einen Fingerzeig, und dient auch hierin zum besten Regulativ für den auf gleicher Grundlage ruhenden Figuralgesang.

Sänger älterer Zeit mochte der Mangel dieser Bezeichnung weniger fühlbar seyn, denn sie besassen eine gründliche Kenntniss der Melodie und Harmonie des alten Tonsystems, und konnten aus dem Gesetze der Solmisation und der harmonischen Ausweichungen (die Modulation der neueren Tonarten würde hierauf keine Anwendung verstatten,) einen richtigen Gebrauch der Accidentien ermitteln. Für die neuere Praxis ist die Einsetzung der Semitonien jedenfalls unerlässlich und es frägt sich nur nach welcher Regel dies geschehen solle?

Eine theoretische Darstellung und ausführliche Prüfung dessen, was über den fraglichen Gegenstand von älteren Schriftstellern mehr in Andeutungen als bestimmten Aufschlüssen gegeben ist, muss ich mir hier versagen, da ich nur den nächstliegenden praktischen Zweck im Auge habe.

1. Die Hauptregel für Anwendung des erhöhten Halbtons ist die Bildung voller Schlüsse. Die Schlusscadenz eines Stückes kann nur eine vollkommene seyn; hier und selbst im Laufe des Stückes, wo vollkommene Cadenzen vorhanden sind, muss immer der Leitton vorangehen.

2. Wo Querstände zu vermeiden sind, muss die übermässige Quarte (Tritonus) und die falsche oder verminderte Quinte durch Erhöhung oder Erniedrigung in das reine Verhältniss gebracht werden. Diese Regel ist jedoch nicht ohne Behutsamkeit auf viele Werke selbst der ausgezeichnetsten Meister anzuwenden. Im Allgemeinen steht fest, dass das Verhältniss der reinen Quarten und Quinten in auf- wie absteigender, in stufenweiser wie springender Bewegung aufrecht zu bleiben habe.

3. Wenn in der Scala von C. ohne Vorzeichnung und von F. mit Vorzeichnung eines b auf die grossen Sexten a und d die Obersecunden h und e folgen und diese sogleich wieder abwärts schreiten, so verlieren sie die Eigenschaft des Leittons und werden durch Erniedrigung in b und es verwandelt. Geschieht der Rückschritt in die Secunde, so findet die Regel in den meisten Fällen Anwendung. Der Schritt in die Unterterze ist von dieser Regel weit unabhän-

giger. Die Fortschreitung von der Septime in die Unterquarte aber ist nach Nro. 2 zu regeln.

4. Wenn die in die Octave aufschreitende Sexte eine kleine ist, so wird sie häufig in eine grosse verwandelt. Diese Regel erleidet jedoch viele Ausnahmen.

Auf diese Sätze lassen sich im Allgemeinen die Forderungen der alten Tonlehrer zurückführen. Sicherer findet man sich an der Hand der Praxis, d. i. derjenigen Beispiele zurecht, welche mit möglichster Genauigkeit und Vollständigkeit signirt sind. Die Werke von Vittoria, Felice Anerio, Giovanelli, den beiden Nanini, insbesondere von Utendal u. m. A. sind in dieser Hinsicht belehrend. Im Allgemeinen haben die Meister gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Accidentien sorgfältiger beigefügt als die früheren.

Das Wichtigste was für diesen Zweck meiner Benutzung offen stand ist die reichhaltige Manuscripten - Sammlung des Herzogs Johann Angelus von Altemps in Rom. Dieser hohe Beschützer und Förderer der Kunst war gleichsam der Mittelpunkt der genialsten Tonmeister Roms in der schönsten Zeit ihres Wirkens, selbst Tondichter, und unterhielt eine Kapelle, welche nächst der päpstlichen den ersten Rang behauptete. Palestrina hatte sie ihm gegründet und zugleich jene auserwählte Musiksammlung veranlasst, zu welcher die grössten Meister im goldenen Zeitalter der römischen Schule ihre geistreichsten Gesänge beisteuerten, deren grösster Theil noch bis heut ungedruckt und unbekannt geblieben. Die Vaticanische Bibliothek und das Collegium Romanum bewahren diese Schätze, und ich war in den Jahren 1834 und 1835 im Stande die sämmtlichen schon sehr schadhaften Original - Manuscripte durch vollständige, correcte Umschrift in Partitur zu retten. Nun sind diese herrlichen Codices ganz für den praktischen Gebrauch jener Zeit eingerichtet und auf das sorgfältigste mit Accidentien versehen, welche zum Unterschiede der von den Componisten in den Musikcontext eingereihten Halbtöne über die Noten gestellt wurden; wodurch gewissermassen ein weiter praktischer Curs geöffnet ist,

an den auserlesensten Gebilden der römischen Tonschule einen sicheren Massstab zu finden, nach welchem der Cantus fictus damals in Anwendung stand. Nach diesem Vorbilde richtete sich der Herausgeber in allen Fällen, wo seine Partituren für die Ausführung bestimmt waren, und hat auch bei vorliegender Sammlung diese Norm eingehalten, aber aus Vorsicht nur der unbedingten Nothwendigkeit Folge gegeben, da nichts die Werke der Alten mehr entstellt, als falsch angewandte Halbtöne.[28]) Die Zeichen stehen nicht zwischen, sondern über den Noten, der Treue des Originals ist auch in dieser Beziehung nirgends ein Eintrag geschehen.

V. Man vermisst an den Compositionen der Alten jene verschiedenen Worte und Zeichen, welche dem Sänger über die beabsichtigte Stärke und Schwäche (Dynamik) des Tons, die besondere Ausdrucksweise oder sonstige Modification des Vortrages zur speciellen Andeutung dienen sollen.

Diese Anweisung fehlt durchgehends den alten contrapunktischen Werken, aber nicht ihnen allein, sondern auch den geistreichesten Compositionen späterer Zeit, so dass in letzteren oft nicht einmal das Tempo angegeben, dynamische Bezeichnungen gar nicht oder äusserst sparsam beigefügt, und die Auffassung und Darstellungsweise nur aus dem Charakter des Stückes unter tüchtiger Direction zu ermitteln sind. Keinem Herausgeber ernster Musik, z. B. der Werke eines Händel oder Bach, wird es in den Sinn kommen seinem Original mit derlei, aus subjectiver Anschauung gebildeten Ergänzungen nachzuhelfen. Mit solcher Semiotik wird leider viel Missbrauch getrieben — wie die neuesten Tonlehrer einräumen, — und die Natur des Gesanges wird durch den hierin

---

[28]) Und der Irrthum liegt so nahe. Pitoni z. B. hat in seinem Requiem gewiss alle erforderlichen Accidentien eingesetzt, aber ob dem modernen Sinn damit Befriedigung geworden — ist sehr zu bezweifeln. Das Wesentliche liegt im Festhalten der Kirchentonarten, welches Pitoni befolgt, und diese verstatten nicht den Gebrauch der Halbtöne nach dem Gesetze der neuen Tongeschlechter, sondern nach dem ihrigen.

geübten armseligen Luxus viel eher verdunkelt als aufgehellt. Nicht entfernt liegt eine Vergleichung der musikalischen Betonung mit dem recitirenden Accent, und doch wird niemand vom Dichter verlangen, seine Poesieen mit Declamationsaccenten zu versehen, oder den dramatischen Dialog mit forte, piano < > zu illustriren. Ein anderes ist das abstracte Gedicht, ein anderes die Declamation oder Inscenirung desselben: mit letzterer läuft die musikalische Direktion parallel, welche sich nicht gängeln und auf ein blos mechanisches Urtheil beschränken lässt. Wenn man sieht, welch buntes Gemisch solcher Zeichen, Worte und Figuren oft über und unter der ideenlosesten Musik angehäuft ist, so empfängt man den Eindruck der raffinirtesten Leerheit, die es recht darauf angelegt zu haben scheint, von der Natur des Vortrages ab- und zur Manier und Affectation hinzuleiten. Pitoni hat in seinem Requiem den Solosätzen Vortragszeichen d. i. nur einige piano und forte beigefügt, sie sind aber so treffend gewählt, dass in dieser Einfachheit die wahre Signatur des Geistes, die in der Natur begründete Ausdrucksweise enthalten ist. Da ist zu lernen. Die Chöre entbehren fast durchgehends aller Signaturen.

Die Direction ist die Seele der Auffassung und Durchführung. Ein und dasselbe Orchester, ein und derselbe Sängerchor ist nicht wiederzuerkennen, wenn er von einer mangelhaften zu einer meisterhaften Direction übergeht. Gewiss waren die metronomischen Grade, die Signaturen sämmtlich in dem einen Falle wie in dem andern treu eingehalten und doch — wie grundverschieden die Production. Ueber ein Jahr war ich Zeuge aller öffentlichen Functionen der päpstlichen Kapelle und zwar unter Baini's Leitung, allein welchen Unterschied nahm ich selbst an diesem unvergleichlichen Künstlerchor wahr, je nachdem Baini selbst oder dessen Substitut dirigirte! Unvergesslich bleibt mir die Aufführung der Missa „Brevis" von Palestrina in der Sixtinischen Kapelle am Allerheiligenfest 1834, von Baini mit höchster Einfachheit und zugleich solcher Geistesspannung geleitet,

dass jeder Blick und die leiseste Fingerbewegung den ganzen Chor elektrisirte. Es war ein Organ, von dem einen Meister beseelt und entflammt: die Schrift [19]) lieh den Buchstaben, vom Meister kam der Geist. Das himmlisch-schöne Terzett „Benedictus" wurde mit unbeschreiblicher Wärme, höchster Andacht und Begeisterung vorgetragen, als würde es von einem Fürsten der Cherubim dirigirt. Der tiefe Sinn der heiligen Worte: Benedictus und Osanna verklärte sich im Ausdrucke Baini's dergestalt, dass die Sänger miterhoben werden mussten. Sein Falten und Erheben der Hände mit dem Ausdrucke tiefester Demuth als stände er inmitten seiner geweihten Sängerschaar vor dem Throne Gottes wird mir unvergesslich bleiben. Später hörte ich dieselbe Messe wegen Baini's Erkrankung von seinem Stellvertreter dirigirt: — der Geist war dahin.

Was einer unserer geistreichesten Kritiker neulich von Sebastian Bach's Gesangcompositionen sagte, gilt auch vollkommen von den älteren Kirchengesängen:

„Es sind diese Werke wie mit einer Geheimschrift geschrieben, die nach den gewöhnlichen Regeln gelesen gar keinen Sinn gibt; erst wenn man den Schlüssel gefunden hat, springt der rechte Gedanke aus dem todten Zeichen. . . . . . . Darin liegt das köstlichste pädagogische Moment der alten Musik, dass der Componist vor Zeiten dem ausübenden Künstler meist nur Umrisse, Skizzen und Andeutungen gegeben hat, und ihn zu productiver Thätigkeit zwingt, während die modernen Tonsetzer dem Spieler und Sänger auch die

---

[19]) In den Gesangbüchern der sixtinischen Kapelle ist die alte Notation — ohne Taktstriche — beibehalten, auch findet sich in diesen Folianten, aus welchen der Chor gemeinschaftlich seine Gesänge vorträgt, keine den Vortrag erleichternde Beischrift. Auch der Gregorianische Gesang, dessen Auffassung für den Styl à Capella massgebend ist und von der päpstlichen Kapelle mit vollendetem Ausdruck behandelt wird, ingleichen der Falsobordone sind von ähnlicher Beihülfe entblösst. Nun ist aber die päpstliche Kapelle die Trägerin und das praktische Muster aller Tradition des ächten Kirchengesanges in seiner dreifachen Form: als Choral, Falsobordone und Figural-Harmonie.

kleinste Nüance vorschreiben, und dadurch die ausübende Kunst mehr und mehr zu einer bloss reproducirenden Handwerksthätigkeit herabdrücken."

Wenn nun die ältere Musik einer speciellen Bezeichnung des Vortrages entbehrt, schriftlicher Andeutungen auch nicht wohl bedarf, so liegt dagegen das ganze Gewicht einer lebendigen Vortragsbestimmung auf dem Dirigenten.[30]) Wollen einzelne Dirigenten sich und ihren Sängern mit schriftlichen Signaturen zu Hülfe kommen, so mögen sie es im Sinne subjectiver Studien versuchen; auch Herausgeber hat anfangs solche Versuche gemacht, sie jedoch als im Princip der älteren Compositionsart nicht begründet und durch bewährte Muster eines Bessern belehrt wieder aufgegeben. Mit solchen Anweisungen ist in der Regel wenig ausgerichtet, sie sind unzureichend, oft irreleitend und unfähig dem modernen Gefühl von irgendeiner Seite Genüge zu leisten, wie aus gründlicher Erfahrung hervorgeht. Das Leben der Darstellung muss von Innen kommen, d. i. aus dem innern Verständnisse der musikalischen Rede, des harmonischen Inhaltes richtig und wahrheitstreu hervorgehen. Thema, Contrathema, Fülle und Theilung der Stimmen, Declamation und Accentuation wie sie in der Regel vom Componisten treffend ausgeprägt sind, rhythmische Abwechslung, vor allem Reinheit der Intonation, Festhalten, Binden und Tragen des Tones liegen überall dem Verständniss ziemlich nahe und sind hinreichende Stützpunkte eines richtigen, wahren und schönen Vortrages älterer Gesänge.[31])

---

[30]) Ein hierzu befähigter Anführer wird und kann wegen Gebrauch der nöthigsten Vortragszeichen nicht verlegen seyn, mögen diese nun in mündlichen, schriftlichen oder mimischen Andeutungen bestehen, über deren richtiges Verständniss man sich leicht vereinigen kann.

[31]) Die auf obige Momente gerichteten Studien werden den Dirigenten befähigen, seinem Singchor die erforderlichen praktischen Winke und Erläuterungen zu geben, und die Richtigkeit derselben durch specielle Uebungen sowohl mit einzelnen Sängern, als mit dem Gesammtchor zu erproben. Was die Zusammenwirkung eines für alte Musik einzuübenden Chors betrifft, so

Es lässt sich demnach die Aufgabe des guten Vortrages alter contrapunktischer Chöre auf folgende Hauptmomente zurückführen. Man bestrebe sich

a) die möglichste Reinheit der Intonation zu erreichen und im längeren Zusammenhange durchzuführen;[32])

b) die melodische und harmonische Richtigkeit zu beobachten;

c) durch wiederholte Uebung jene feste Rhythmik zu erzielen, welche von den Gesetzen moderner Rhythmen und Taktfesseln sehr verschieden dem Ganzen einen unbeschreiblichen Fluss und Schwung verleiht; endlich

d) den Ausdruck mehr auf das Ganze als auf das Einzelne[33]) zu richten.

---

ist besonders auf starke und gleiche Besetzung, Verhinderung jedes Vorherrschens einer Stimme, festes Eintreten und sicheres, freies Fortbewegen in fugirten Sätzen, sowie ein richtig bemessenes Zu- und Abnehmen aller Stimmen in gleichzeitigen Harmonieen zu achten. Es versteht sich von selbst, dass die richtige Vertheilung des Athemholens und die Erzielung eines wirksamen Portament's — dieses lebendigen Wellenschlages der Harmonie — zu den Hauptbedingungen des Vortrages gebundener Gesangmusik gehören.

[32]) Die Ausschliessung jedes begleitenden Instrumentes, besonders der Orgel und Blasinstrumente ist unbedingtes Erforderniss. Um jede Detonation zu verhindern hat man wohl die Begleitung eines guten Violons empfohlen. Der sparsame Gebrauch solcher unzulänglicher Hülfsmittel darf immer nur so lange stattfinden, bis der Chor in sich selbst den unverrückten Tonmesser gefunden hat. Zu dieser Selbstständigkeit gelangt man nur durch allmählige Entfernung jeder Instrumentalstütze, sowie man sie am sichersten inmitten der Orchesterbegleitung verliert. Bei Vorübungen wird es übrigens gut seyn, eine etwas höhere Tonlage zu wählen, als die wirkliche Ausführung erheischt, damit die letztere sodann um so sicherer ohne Detonation von statten gehe.

[33]) Wenngleich der specielle Ausdruck nicht zum Wesen des Kirchengesanges gehört, nicht Hauptsache sondern ein untergeordnetes Requisit ist, so darf ihm darum, dass er gleichsam nur im Vorübergehen angebracht wird — indem die gebundenen Redesätze eine freiere Entfaltung des örtlichen Ausdruckes nicht begünstigen — doch nichts von jener Richtigkeit und treffenden Klarheit entzogen werden, welche der Componist oft mit plastischer Bestimmtheit dargelegt hat.

Demzufolge glaubte der Herausgeber sich jeder Beifügung von Signaturen enthalten zu müssen, indem er allein die Aechtheit des Stoffes [34]) zu vertreten übernahm, über dessen Behandlung aber sich nur generelle Andeutungen verstattete und in diesem Sinne auch weiterhin nicht unterlassen will, bei Erläuterung der einzelnen Werke manches Zweckdienliche nachzutragen.

Was nun im Allgemeinen die Beschaffenheit der in diesen I. Jahrgang aufgenommenen Tonwerke betrifft, so ist hierüber bereits in dem vorgedruckten Prospectus, sowie in dieser einleitenden Vorrede das Wesentlichste angedeutet.

Nicht auf Seltenes und Merkwürdiges zunächst wurde geachtet; auf künstlerisch Schönes und Vollendetes zwar die Auswahl gerichtet, aber weniger in der Absicht einen höheren Kunstgenuss zu bereiten, als wahre Erbauung zu bewirken. Auf betretenen Bahnen bewegte ich mich nicht, denn ich hatte mir grundsätzlich versagt, etwas in neueren Sammlungen des In- und Auslandes Gegebenes zu benutzen; was meinem Plan ursprünglich angemessen schien, ist unmittelbar aus den Originalien durch meine Hand gegangen und, worauf das Meiste ankommt, nach vielfachen Versuchen praktisch ausführbar und wirksam befunden worden.

---

[34]) Zu dieser Originaltreue gehört auch die unverändert beibehaltene Unterlegung des Textes. Oft ist in authentischen Ausgaben oder Original-Handschriften die Textunterlage so beschaffen, dass sie hinsichtlich der Prosodie, Quantität und Betonung der Sylben von der Behandlung des Textes in der neuern Musik vielfach abweicht. Ein inniges Anschliessen des Tones an das Wort war durch das Gesetz der auf den Totaleindruck berechneten obligaten Stimmenverwebung äusserst erschwert; das Vorherrschen fugirter, eigenthümlich betonter und gedehnter Melodieen, der Wechsel verschiedenartiger Rhythmen u. s. w. widerstreben nicht selten dem Taktgewichte hinsichtlich des Sylbenmasses auf eine unser Gefühl nicht befriedigende Weise. Es lag in dem Genius der alten Musik, sich nur von dem Gesammtinhalt der Worte, d. i. von dem in ihnen verborgenen lyrischen Grundgedanken bestimmen zu lassen, somit auf das Ganze seine Kunstabsicht zu richten, wobei oft die richtige Betonung der Sylben und Worte versäumt wurde. Dieser Uebelstand findet sich freilich an unzähligen Stellen dadurch ausgeglichen, dass die Alten wieder mit tiefer Einsicht und Originalität das Wort in seiner ganzen Würde, Kraft und ausgeprägtesten Deutlichkeit hervortreten liessen, wie dieses in neuen mit Instrumentalbegleitung verbundenen Gesangcompositionen geradehin unmöglich ist.

Von der Neuheit und dem grossen Umfange des Unternehmens war es beinahe nicht anders zu erwarten, als dass von der Ankündigung bis zur Ausführung desselben sich ein bedeutender Zwischenraum bilden werde. Von nun an wird der Druck des Werkes raschen Fortgang nehmen und der ganze erste Jahrgang (ausser diesem ersten Band mit 12 Messen aus drei weiteren Bänden bestehend) in unaufgehaltener Folge zur Veröffentlichung kommen.



INDEX.

TOMUS I.

LIBER MISSARUM.



Kurze biographische Notizen und Charakterzüge
der
Verfasser.

Es kann nicht in der Absicht des Herausgebers liegen, über die äusseren Lebensverhältnisse der in vorliegendem Bande vertretenen Meister mehr als einige höchst gedrängte Nachrichten zu liefern.

Ebenso machen die kurzgefassten, aus dem Geist ihrer Werke hervorleuchtenden Charakterzüge der Verfasser nur den Anspruch subjectiver Anschauung, indem der Herausgeber den Vortheil genoss, alle Schöpfungen dieser Meister (mit alleiniger Ausnahme der beiden jüngsten) eigenhändig aus den Originalien in Partitur zu übertragen, zu studiren und so über die einzelnen Tonbildner nach der Gesammtheit ihrer Werke ein selbstständiges Urtheil zu gewinnen.

PALESTRINA.

Von keinem älteren Meister besitzen wir so ausführliche und documentlich verbürgte Nachrichten als von diesem. Die hohe, einflussreiche Stellung, der unvergleichliche Genius und die überströmende Productivität während eines langen, ausschliesslich der Kirche geweihten Künstlerlebens sichern diesem Meister den ersten Platz unter allen Componisten des 16. Jahrhunderts.

Nach dem Städtchen Palestrina (dem alten Praeneste), woselbst er 1524 geboren wurde, erhielt er den Namen *Giovanni Pierluigi da Palestrina.* Im Jahre 1540 kam er nach Rom, um unter der Leitung des berühmten *Claudius Goudimel* sich dem Studium der höheren Musik zu widmen. Im Jahre 1551 erhält Palestrina seine erste Anstellung als Lehrer der Chorknaben bei St. Peter im Vatican, wird zugleich Kapellmeister dieser Hauptkirche und schreibt einen Band 4 und 5 stimmiger Messen, das erste seiner (i. J. 1554) gedruckten Werke. Er wird im Jahre 1555 Mitglied des päpstlichen Sängercollegium's, welches er nach 6 Monaten verlässt und an der Hauptkirche des Lateran's als Kapellmeister eintritt, welches Amt er nach 6 in ruhmreichester Thätigkeit verlebten Jahren mit der gleichen Stellung an der Hauptkirche S. Maria Maggiore vertauscht. Hier wirkte er 10 Jahre. In diese Epoche fällt die Composition der

Missa Papae Marcelli (1565), durch welche Palestrina der Retter des Figuralgesanges in der Kirche und Gründer eines nach ihm benannten Musikstyls wurde. In Anerkennung und Belohnung des glücklichen Erfolges dieser Arbeit wurde er von Papst Pius IV. auf den für ihn ausnahmsweise gegründeten Posten eines Tonsetzers (Compositore) der päpstlichen Kapelle erhoben, eine Auszeichnung, welche nach ihm nur noch dem Felice Anerio zu Theil ward. Im Jahre 1571 übernahm er zum zweitenmale die Kapellmeisterstelle in der Vaticanischen Hauptkirche zu St. Peter, sowie die Leitung des vom heil. Philippus Nerius gegründeten Oratoriums. Im Jahre 1576 erhielt er von Papst Gregor XIII. den die Verbesserung des Gregorianischen Gesanges betreffenden Auftrag; er unterzog sich mit Beihülfe seines Schülers *Giov. Guidetti* diesem schwierigen Geschäfte, welches jedoch nicht seinem ganzen Umfange nach zur Ausführung kam. Sein Geist ermüdete nicht, immer verklärter wurden seine Compositionen bis zum Ziele seines gottgeheiligten Künsterlebens, das er am 2. Februar 1594 unter dem Beistande seines heiligen Beichtvaters Filippo Neri beschloss.

Die Untersuchung der Schicksale, sowie die vollständige Aufzählung und kritische Würdigung der Werke *Palestrina's*, welchen wir mit Recht als die merkwürdigste Erscheinung im Gebiete der harmonischen Kirchenmusik verehren, hat sich *Baini* zur Lebensaufgabe gesetzt, und die Frucht seiner reichen, überall authentisch begründeten Forschung in nachstehendem Werke hinterlegt:

Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina etc. detto il Principe della Musica compilate da Giuseppe Baini Sacerdote Romano, Capellano Cantore, e Direttore della Cappella Pontificia. Vol. 1. 2. Roma 1828. 4.

Auf diese classische Biographie gestützt erschienen:

Ueber das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina, genannt der Fürst der Musik u. s. w. Nach den Memorie storico-critiche des Abbate Giuseppe Baini verfasst und mit histor. krit. Zusätzen begleitet von Franz Sales Kandler. Herausgegeben mit Vorwort und Anmerkung. von R. G. Kiesewetter. Leipzig, 1834. 8.

und

Johannes Pierluigi von Palestrina. Seine Werke und deren Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst. Mit Bezug auf Baini's neueste Forschungen dargestellt von C. von Winterfeld. Breslau, 1832. 8.

Wenn man das 16. Jahrhundert mit seinen mächtigen Grenzpfeilern *Josquin* und *Palestrina* — zugleich den eminentesten Geistern ihrer Zeit — das goldene Zeitalter der Kirchenmusik genannt, und unter allen Kunstschulen die von Palestrina gegründete Römische auf's höchste bewundert hat, so findet sich doch im ganzen Laufe des Jahrhunderts unter den grössten Erscheinungen Italiens und des übrigen Europa's keine, deren Genius so in alle Tiefen der Kunst und die Mysterien der Kirche eingeweiht gewesen wäre, um der Erhabenheit unsers Meisters völlig ebenbürtig zur Seite zu stehen.

Man hat Palestrina einen musikalischen Reformator genannt. Er war es, jedoch im conservativsten, ächtkatholischen Sinn; d. i. ein Reformator nach

Innen brach er nirgends mit dem Organismus seiner Kunst, drang in dessen Tiefen wie keiner seiner Zeitgenossen, veredelte und verklärte ihn. Neue Bahnen nach aussen eröffnete er nicht, wohl aber neue ungeahnte Zugänge in's innere unermessliche Labyrinth der Harmonieen. Während fast alle Mitgenossen, selbst die von der römischen Schule ausgegangenen Künstler, dem Fortschritt huldigten, begnügte sich sein Genius — der reicheste und fruchtbarste unter Allen — mit dem Heiligthum des Herkommens, und war auch hierin Vorbild der grössten Meister späterer Perioden, denen die Verherrlichung des eigenen Geistes mit rücksichtsvoller Hinnahme überlieferter Kunstformen ganz vereinbar blieb.

Dass Palestrina sein lebenlanges, nach Weite und Tiefe unermessliches Kunstschaffen dem reinen Kirchenstyl gewidmet, begründet die wahre Grösse seines Charakters.

LASSUS.

Orlandus de Lassus (Roland Lass) zu Mons im Hennegau (wahrscheinlich 1520 *) geboren, bildete frühzeitig in der Heimath und auf Reisen seine ausserordentlichen Musiktalente in so hohem Grade aus, dass er bereits im Jahre 1541 in Rom zum Kapellmeister an der Lateranensischen Hauptkirche erhoben wurde. Nach zwei Jahren kehrte er in sein Vaterland zurück, bereiste Frankreich und England, verweilte hierauf mehrere Jahre in Antwerpen und erhielt endlich (1557) den ehrenvollen Ruf als Kapellmeister an den Hof Herzog Albert's V. nach München.

Die ausgezeichneten Erfolge seiner Wirksamkeit als Leiter einer der herrlichsten Kapellen Europa's, als unermüdlicher, weitberühmter Componist in allen Gattungen damaliger Musik verschafften seinem Namen nicht allein die einstimmigste Anerkennung der Künstler und Kunstfreunde, sondern gewannen ihm zugleich die Gunst der Grossen in solchem Grade, wie sich deren kein Mitgenosse unsers Meisters rühmen durfte. Die hohen Ehren und Auszeichnungen, womit Herzog Albert und seine Nachfolger, dann Kaiser Maximilian II. durch Erhebung in den erblichen Reichsadelstand, und König Karl IX. von Frankreich, dessen Aufmerksamkeit der Meister durch seine Busspsalmen auf sich gelenkt hatte, ihn überhäuften, nach Zeit und Umständen zu schildern, dürfte wohl als überflüssig erscheinen, da die biographischen Notizen dieses grossen vaterländischen Künstlers meinen Lesern nicht fremd seyn können.

Nach 37jähriger in ununterbrochenem Schaffen verlebter, ruhmreichester Wirksamkeit beschloss dieser grosse Mann seine irdische Laufbahn i. J. 1594

*) Die Angaben des Geburtsjahres weichen zwischen 1520 — 1532 ab.

(dem Todesjahre Palestrina's); seine Kunst lebte in den Söhnen und zahlreichen Schülern lange fort, aber in seinen eigenen Werken ist er unsterblich geworden. König Ludwig errichtete der unvergänglichen Grösse dieses Meisters ein ehernes Prachtdenkmal.

Orlandus de Lassus ist ein universeller Geist. Keiner seiner Zeitgenossen besass eine solche Klarheit des Willens, übte eine solche Herrschaft über alle Intentionen der Kunst, dass er stets mit sicherer Hand erfasste, was er für seine Tongebilde bedurfte. Vom Contemplativen der Kirche bis zum heitersten Wechsel profaner Gesangweisen fehlte ihm nie Zeit, Stimmung und Erfolg. Gross im Lyrischen und Epischen würde er am grössten im Dramatischen geworden seyn, wenn seine Zeit diese Musikgattung besessen hätte.*) In seinen Werken finden sich Züge episch-dramatischer Kraft und Wahrheit, dass man sich vom Geist eines *Dante* oder *Michelangelo* angeweht fühlt. Will man *Palestrina* an *Rafael's* Seite stellen, so liegt der Vergleich nicht allzufern, unsern Meister den grossen Florentinern anzureihen.

Gross in der Kirche und Welt hatte Lassus das Nationale aller damaligen europäischen Musik dergestalt in sich aufgenommen, dass es als ein charakteristisches Ganze in ihm ausgeprägt lag, und man das speciell Italische, Niederländische, Deutsche oder Französische nicht mehr nachzuweisen vermochte. Niemand war ihm hierin so ähnlich als der grosse *Händel*, und wie in diesem der deutsche, italische und englische Genius des achtzehnten Jahrhunderts, so war in Lassus die ganze Herrlichkeit der germanischen und romanischen Kunst seiner Zeit in einer grossen Erscheinung vereinigt.

Historie.

Von den Lebensumständen dieses grossen Meisters hat bisher nur dasjenige mit Verlässigkeit ermittelt werden können, was auf seinen Aufenthalt in Rom Bezug hat. *Tommaso Lodovico da Vittoria*, ein spanischer Priester, gebürtig

*) Die Poesie und Musik Deutschlands bieten wesentliche Vergleichungspunkte dar. Man bezeichnet ein Zeitalter deutscher mittelalterlicher Dichtkunst als ein in seiner Art unübertreffliches, goldenes. Mit gleichem Rechte spricht man von einem classischen Jahrhundert späterer Zeit, nämlich dem achtzehnten in Bezug auf deutsche Poesie. In beiden Perioden waltete ein reicher Genius deutscher Dichtungskräfte, aber sowohl in dem Geist der Sprache als in der Wahl der Dichtungs-Formen bestand die grösste Verschiedenheit. Das frühere Zeitalter fand seine Grösse im Epischen und Lyrischen, das neuere im Dramatischen.

Höchst vergleichbar sind auch die grossen Epochen der Musik. Auch hier stellen sich zwei grosse Berechtigungen dar, und auch hier findet die neue Kunst ihren Vorzug im Dramatischen, sowie die alte im Reinlyrischen, vorzüglich im Bereiche heiliger Lyrik. Aber selbst im Sprachlichen der Musik besteht ein ähnlicher Unterschied, wie bei der Poesie; die Gesetze der älteren Tonarten begünstigten die classische Grösse der musikalischen Vorzeit, sowie die neueren Tonarten mit der weiterentwickelten Harmonik dem Dramatischen entsprechen.

Das hier von Musik und Poesie Gesagte findet auf bildende Kunst und Architektur nicht gleiche Anwendung, da die Leistungen der Neuzeit in diesen Künsten mehr eine Nachbildung des Hellenischen und Mittelalterlichen als originelle Hervorbringung zu nennen sind.

von Avila (angeblich, jedoch gewiss höchst irrig 1560), scheint früh nach Rom gekommen zu seyn, wo damals die spanischen Künstler in hohem Ansehen standen. Seine berühmten Landsleute *Escobedo* und *Morales* werden ohne Zweifel auf die gründliche Ausbildung des jungen Künstlers einen bedeutenden Einfluss geübt haben. Noch entscheidender auf seine Kunstrichtung wirkte aber der Umgang mit Palestrina und dem älteren Nanini, welche an der Spitze der neugegründeten römischen Schule standen, der sich Vittoria bald auf das entschiedenste anschloss.

Wegen seiner gediegenen Arbeiten gelangte er in Rom bald zu Ansehen und Beförderungen, zuerst 1573 als Kapellmeister am Collegium germanicum, später (1575) in gleicher Eigenschaft an der Kirche S. Apollinare; auch fanden viele seiner Compositionen Aufnahme in der päpstlichen Kapelle, und gehören bis auf den heutigen Tag zu dem Vorzüglichsten, was in derselben gesungen wird. Unter seinen zahlreichen Werken zeichnet sich eines seiner spätesten, wenn nicht das letzte rühmlichst aus, nämlich das 6stimmige Officium Mortuorum *), welches er als kaiserlicher Kapellan im Jahre 1605 schrieb und zu Madrid für die Exequien der Kaiserin drucken liess. Der Herausgeber fand dieses Werk im Musikarchiv der spanischen Nationalkirche zum heil. Jacob in Rom und setzte es aus dem Original in Partitur. Es ist diess die Krone aller Werke unsers Meisters und gehört zu dem Erhabensten, was jemals für die Kirche geschaffen wurde.

In diesem Meister finden sich die edelsten Eigenschaften spanischer und römischer Kunst vereinigt. Von allen Angehörigen der römischen Schule hat nächst Palestrina keiner so sehr auf vollendete Reinheit des Kirchenstyls geachtet als Vittoria, ja es lag in seinem Wesen, das Liturgisch-Objective, Typische noch inniger festzuhalten, als selbst Palestrina nöthig fand. Dennoch fehlte ihm nicht eine reiche Originalität und subjective Ausdrucksweise, so dass er bei grösster Mässigung im Gebrauche seiner Kunstmittel stets eigenthümlich, von jedem Zeitgenossen unterscheidbar, und in allen unter sich noch so wesentlich abweichenden Compositionen gleich erkennbar bleibt. Ohne der Klarheit seiner Melodie und Harmonie den mindesten Eintrag zu thun, prägt sich in seinen Gesängen eine ernste, hocherhabene Mystik aus, welche der reinsten Frömmigkeit des Gemüthes, das nur heilige Gefühle der Andacht ohne alle Beimischung weltlicher Eindrücke zu athmen scheint, entsprungen ist, und

---

*) Officium Defunctorum VI. Vocibus. In obitu et obsequiis Sacrae Imperatricis. Nunc primum in lucem editum. Matriti ex Typographia Regia 1605. (Apud Joannem Flandrum.) Fol. Max. (Serenissimae Principi Margaritae Imperatorum Maximiliani et Mariae Filiae dicatum.)

Index. Missa pro defunctis VI. Voc.
Versa est in luctum VI. Voc.
Responsorium: Libera VI. Voc.
Lectio: Taedet animam IV. Voc.

ihn unfähig machte andere als geistliche Compositionen zu schaffen. Wärme und lebendige Selbstauffassung, Milde und Zartheit, innigster Fluss der kunstreichesten und strengsten Tonsätze, endlich ein hoher festlicher Aufschwung und die würdevolleste Majestät vereinigen sich in diesem priesterlichen Spanier zu einem Bilde, das vom Sternenhimmel der Vorzeit wunderbar auf uns herüberleuchtet.

Gabrieli.

Andreas Gabrieli's Geburtsjahr konnte selbst durch die genauen Forschungen v. Winterfeld's nicht ermittelt werden. Er scheint von einer alten Adelsfamilie Venedigs abzustammen. Aus der Unbestimmtheit seiner Geburt geht der Zweifel hervor, ob Gabrieli ein unmittelbarer Schüler *Adrian Willaert's*, des Gründers der älteren Musikschule Venedigs, oder des *Cyprian de Rore* gewesen, welcher selbst ein Schüler Willaert's war. Ersteres ist jedoch das Wahrscheinlichere. Seine Anstellung als Organist bei St. Marcus fällt etwa in das Jahr 1556; dieses Amt verwaltete er 30 Jahre lang. Die grössten Tonmeister der älteren Schule Venedigs bildeten damals einen hochgefeierten Künstlerbund, und der lebhafte Verkehr mit Augsburg und Nürnberg blieb nicht ohne die günstigsten Einflüsse der venetianischen Musik auf Schüler und Kunstfreunde dieser ansehnlichen deutschen Reichsstädte, wie denn insbesondere das Haus *Fugger* zu Augsburg unserm Gabrieli hohe Gunst und Auszeichnung widerfahren liess. — Verschiedene Staats- und Siegesfestlichkeiten der Republik boten unserem Meister Gelegenheit durch kirchliche und profane Compositionen die Grösse seines Genius hervortreten zu lassen, und dieser erhob sich vor allen Mitbewerbern stets auf den Glanzpunkt der Ehre. Ueber diese Feste und deren Verherrlichung durch die von Andreas Gabrieli hierzu gedichteten Tonwerke, über den Einfluss des Meisters auf deutsches Musikwesen, über die unter seiner Leitung vollendete Ausbildung seines Neffen *Johannes Gabrieli* und unsers grossen *Hanns Leo Hassler* erhalten wir durch die classische Monographie *v. Winterfeld's* *) eben so interessante als lehrreiche Aufschlüsse, und es ist Pflicht der Dankbarkeit auf dieses wichtige Werk zu verweisen.

Was die Würdigung unsers Meisters nach seinen Werken betrifft, so ist zunächst der Standpunkt und die Epoche in welcher Gabrieli wirkte in's Auge zu fassen. Venedig besass damals eine Musikschule, welche vor der Römischen den Vorzug des Alterthums hatte, und Männer in ihrer Mitte zählte, die zu

*) Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Zur Geschichte der Blüthe heiligen Gesanges im sechszehnten, und der ersten Entwickelung der Hauptformen unserer heutigen Tonkunst in diesem und dem folgenden Jahrhunderte, zumal in der Venedischen Tonschule. Dargestellt durch C. v. Winterfeld. Th I. II III. Berlin 1834. 4 u. F.

den hervorragendsten Tonbildnern ihrer Zeit gehörten. Einer der jüngern von diesen war Andreas Gabrieli. Nach einem *Adrian Willaert*, neben einem *Cyprian de Rore*, *Zarlino*, *Costanzo Porta* der Bewunderung in Venedig würdig zu werden, war die schwierigste Aufgabe unsers Meisters, und er löste sie mit dem glänzendsten Erfolge. Mehr als seine Vorgänger besass er die Kunst in herrlichen Tonmassen zu bilden; vielstimmige mannigfach gegliederte Chöre wusste er mit einander zu verbinden und zu immer neuen, höheren Effecten auszuprägen. So prachtvoll diese Wirkungen aber waren, so beschränkten sie sich keineswegs auf eitlen Sinnenprunk, sondern diese Pracht — gewissermassen ein Erbstück der stolzen Meereskönigin — schloss den hohen Ernst religiöser Würde und Begeisterung nicht aus, der Venedigs Verfassung und Volksgesinnung eigen war. Und hierin ragte Gabrieli über seine venetianischen Zeitgenossen weit hervor; majestätisch feierlich, oft tiefbeschaulich setzte er sich niemals über die hohen Anforderungen der Kirche hinaus, und verdient vor allen Venetianern mit dem damals in Rom aufgegangenen mächtigen Gestirn verglichen, der Palestrina Venedigs genannt zu werden. Das würdigste Zeugniss seiner kirchlichen Künstlergrösse bieten die sechsstimmigen Busspsalmen *), welche in abweichender Auffassung von der Behandlung früherer Componisten dieser Psalmen den Gipfel heiliger Ausdrucksweise erreichen, und vom Verfasser selbst seinen übrigen Werken vorgezogen werden.

HASSLER.

Johann Leo Hassler (oder *Hasler*) wurde in Nürnberg 1564 geboren und erhielt nebst seinen Brüdern *Jacob* und *Caspar* den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater *Isaac Hassler*, welcher aus Böhmen abstammte. Im Jahre 1584 begab er sich nach Venedig zu dem berühmten *Andreas Gabrieli*, genoss den Unterricht dieses grossen Meisters und schloss mit dessen Neffen *Johannes Gabrieli* den innigsten Freundschaftsbund, der diese von gleicher Gesinnung und Begeisterung für die Kunst erfüllten Herzen nicht verliess bis zum Tode. *Octavian Fugger* in Augsburg, welcher eine der vorzüglichsten Musik-Kapellen Deutschlands unterhielt, nahm unsern Hassler i. J. 1585 als Organist in seine Dienste. Hier war es, wo die schöpferische Thätigkeit des Meisters einen sichtbaren Aufschwung gewann und sich am fruchtreichesten entfaltete. Aus dieser Periode datiren die bedeutendsten seiner Tonwerke, welche gegen Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Augsburg

*) Andreae Gabrielis, Organistae Sereness. Reipubl. Venetiarum Psalmi Davidici, qui Poenitentiales nuncupantur, tum omnis generis Instrumentorum, tum ad vocis modulationem accommodati Sex Vocum. Venetiis, apud Angelum Gardanum 1583. 4.

und Nürnberg gedruckt wurden. Im Jahre 1602 kam er an den Hof Kaiser Rudolphs II. nach Prag, woselbst er zur Auszeichnung seiner Verdienste um die Kunst in den Adelstand erhoben wurde. Ueber den späteren Schicksalen unsers Meisters liegt einiges Dunkel, indem einerseits anzunehmen ist, dass er bis zum Tode des Kaisers (1612) in Prag geblieben, nach anderweitiger Angabe aber i. J. 1608 in churfürstl. Sächsische Dienste getreten wäre. Hassler starb 1612; diess war auch das Todesjahr seines treuesten Freundes Johannes Gabrieli.

Die Schreibart dieses Meisters im Figuralsatze vereinigt in sich das Höchste und Schönste, was deutsche und italische Kunst jener Zeit zu leisten vermochte. Bei reichester Gedankenfülle sehen wir ihn immer klar, bestimmt und fest, innerlich gehaltvoll, schwunghaft und wirksam nach aussen, besonders im mehrchörigen Satze. Neuere Bahnen betrat er vorsichtiger als der jüngere Gabrieli, er hielt zwischen diesem und dem gemeinsamen grossen Lehrer Andreas Gabrieli die Mitte Ein edler Wetteifer dieser jüngeren Künstler unter sich ist jedoch nicht zu verkennen; den sichersten Beweis davon liefert eine Sammlung der grossartigsten Musiksätze, welche nach dem Tode dieser Meister erschien *) und deren Kunstgehalt zu solcher Höhe gesteigert ist, dass man vor Staunen und Bewunderung nicht zu entscheiden vermag, welchem von Beiden der Preis gebühre.

Pitoni.

Giuseppe Ottavio Pitoni ist zu Rieti 1657 geboren, — gestorben zu Rom 1743; fast ein Jahrhundert liegt innerhalb der Grenzen dieses Lebens.

Francesco Foggia war der Lehrer des angehenden Künstlers. Dieser reifte so schnell, dass er mit dem 16. Jahre bereits eine Kapellmeisterstelle in Rom, ein Jahr später eine ähnliche in Assisi übernehmen konnte. *Palestrina's* Werke spartirte er fleissig, studirte sie rastlos, empfahl ein Gleiches seinen Schülern und hielt durch sein ganzes Leben diese Richtung fest. Bald nach Rom zurückgekehrt wirkte er an sehr vielen der angesehensten Kirchen als Kapellmeister, bis er endlich im Jahre 1719 die oberste Leitung des Musikchors in der St. Peterskirche übernahm. Hier blieb er bis an's Ende.

Seine Werke sind zahllos. Er besass eine bewundernswürdige Fertigkeit und Abstraction im Componiren; schrieb gleich ohne Partitur die Stimmen im strengsten Styl eine nach der andern nieder; eine 12chörige Messe versuchte er so zu arbeiten, dass er zuerst die 12 Bässe und 12 Soprane eintrug:

*) Reliquiae Sacrorum Concentuum Giovan Gabrielis, Johan-Leonis Hasleri, utriusque praestantissimi Musici: et aliquot aliorum praecellentium aetatis nostrae artificum Motectae, VI. VII VIII. IX X. XII. XIII. XIV. XVI. XVIII. XIX. Vocum, noviter expromtae à Georgio Grubero Norimb. Norimbergae, typ. et sumt Pauli Kauffmanni. 1615. 4

eine ähnliche Skizze im Originalmanuscript dieses Meisters besitze ich selbst. Ein Werk von hoher geschichtlicher Bedeutung hinterlegte Pitoni im Archiv der Vaticanischen Hauptkirche, es führt den Titel:

Notizia de' contrappuntisti, e compositori di musica dagli anni dell' era cristiana 1000. fino al 1700. Opera divisa in VII. parti di Giuseppe Ottavio Pitoni maestro della basilica vaticana, Inedito

und wurde von Baini als hauptsächlichste Hülfsquelle für sein Werk über Palestrina benutzt.

Eine der bedeutendsten Compositionen Pitoni's ist sein grosses Requiem mit 4stimmigen Chören und wechselnden Terzetten für höhere und tiefere Stimmen, wovon ich das Autographum besitze, und welches in vorliegendem Bande zum erstenmale gedruckt erscheint. Die Ausarbeitung dieses Werkes (Anno 1688) fällt in die Periode, als Pitoni Musikvorstand in dem Collegium germanicum war.

In S. Peter und in der päpstlichen Kapelle werden noch heut seine Werke gesungen und bewundert; diess gilt vorzüglich von dem 6stimmigen Dies irae, welches noch heut in der sixtinischen Kapelle jeder anderen Composition dieser Sequenz vorgezogen wird.

Wie der römische Carissimi der Lehrer des Neapolitaners Scarlatti gewesen, so waren Durante, Leo und Feo die Schüler Pitoni's, und man kann daher mit Recht behaupten, dass die nachmals so berühmte Neapolitanische Schule von Rom ausgegangen, dass aber *Pitoni* hieran das grössere Verdienst hatte.

Ich überhebe mich jeder weiteren Bemerkung über diesen grossen — durch die Geschichtschreibung viel zu wenig gewürdigten — Meister und halte mich überzeugt, dass aus vorliegender „Missa Defunctorum" sich von selbst ein Urtheil der Kenner bilden werde.

Lotti.

Ein Zeitgenosse des grossen Römers Pitoni war der Venetianer *Antonio Lotti*, welcher für die in hoher Blüthe stehende Schule seiner Vaterstadt keine geringere Zierde geworden als Pitoni für die römische, und Scarlatti für die neapolitanische. — Zum Mittelpunkt und Massstab dieser Vergleichung dient zunächst die ihnen gemeinsame gründliche Kenntniss und Praxis des älteren Kirchenstyls, den sie mit vollendeter Meisterschaft inne hatten; verschieden sind sie darin, dass der Römer ausschliesslich für die Kirche arbeitete, Scarlatti und Lotti hingegen im geistlichen und weltlichen Drama und in freierer Instrumentation ebenso gross waren, als in Ausübung der strengen Kirchenmusik.

Lotti studirte unter Leitung Legrenzi's (1684) den Contrapunkt, wurde 1693 Organist an der St. Markuskirche, arbeitete für Kirche, Kammer und Theater mit so glücklichem Erfolge, dass bald in ganz Italien sein Name

gefeiert wurde. Die Bewunderung seines Genius verbreitete sich immer mehr; Lotti folgte einem Ruf nach Dresden i. J. 1718, kehrte aber bereits 1719 wieder in seine Stellung nach Venedig zurück. Wirklicher Kapellmeister der S. Markuskirche wurde er 1736 und starb 1740.

Bei der grossen Reform, welche seit einem Jahrhundert das musikalische Drama erlitten, ist es begreiflich, dass Lotti's Arbeiten für die Bühne kein besseres Schicksal erfuhren, als die gleichartigen Werke anderer älterer Meister. Dagegen sind dessen Gesänge im Kammerstyl und noch weit mehr seine Kirchencompositionen, besonders die im Styl à Capella gearbeiteten von bleibendem Werthe, haben den Vergleich mit dem Besten ihrer und früherer Zeit nicht zu scheuen, und sind der höchsten Bewunderung würdig. Das Urtheil *Kiesewetter's* über Lotti ist daher vollkommen gegründet; er nennt ihn „einen Meister, welcher im sublimesten Contrapunkte, wie im concertirenden oder solennen Kirchenstyle, im geistlichen Drama, wie im Madrigal, keinem nachstand, und den kühnsten und zugleich regelmässigsten Harmonisten aller Zeiten sich anreiht."

Asola.

Giovanni Matteo Asola, ein Priester in Verona, lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, und erreichte als Kirchenkomponist ein Ansehen, das ihn würdig machte mit den Besten seiner Zeit verglichen zu werden. Wissen wir auch von seinen Lebensumständen äusserst wenig, so ist doch eine Reihe zum Theil in wiederholten Ausgaben gedruckter Werke, deren einige in den berühmtesten älteren und späteren Sammlungen Aufnahme fanden, der sicherste Bürge für die hohe Meisterschaft dieses Autors. Seinen Namen findet man neben den berühmtesten der älteren Zeit. Einfach, klar, andachtsvoll entfalten sich seine Harmonieen und verfehlen niemals den Eindruck frommer Erhebung, wie es der im reinsten Geiste gebildeten heiligen Gesänge würdig ist.



Bemerkungen und Erläuterungen.

Die in vorliegendem Bande enthaltenen Messen sind nach Originalien welche der Herausgeber grösstentheils selbst besitzt, zum Theil aus anderen Archiven benutzt hat, von ihm sorgfältig und vollständig in Partitur gebracht und in mehreren Fällen, namentlich bei den Messen Palestrina's, nach Varianten verschiedener Ausgaben berichtigt worden. Sie behaupten insgesammt einen sehr hohen Kunstwerth und sind mit besonderer Rücksicht auf Fasslichkeit, Ausführbarkeit und Wirkung gewählt worden, welche selbst von solchen Chören zu erreichen ist, denen Uebung und höhere Vorbildung für diese Musikgattung noch fremd geblieben, oder welche auf schwächere Stimmenbesetzung beschränkt sind; obschon bei der inneren Grösse und Erhabenheit der Werke auch eine sehr zahlreiche Besetzung der Stimmen gerechfertigt bleibt.

In Rücksicht auf Kürze der Messen oder Leichtigkeit der Ausführung dürfte etwa nachstehende Ordnung zu beachten seyn.

Die Nummern IX. IV. X sind offenbar die einfacheren und leichteren; V. VI. VII. VIII. und XI bieten grössere Schwierigkeiten dar; I. II. III. und XII sind die schwierigsten und können nur durch die sorgfältigste Uebung und ganz gelungene Ausführung zu richtiger Wirkung gelangen. Namentlich gilt dieses von den Compositionen Palestrina's, deren Behandlung weniger durch äussere Technik, als durch die in ihnen gelegene sublime Auffassung und Ausdrucksweise erschwert ist.

Die in älteren Compositionsformen der Figuralmesse üblichen Abtheilungen werden entweder vom vereinten Chor, oder von Einzelnstimmen, oder vom getheilten Chor vorgetragen. In den Bereich des vereinten Chors gehören in der Regel: die beiden Kyrie; das ganze Gloria, wenn nicht mehrere Zwischenabtheilungen vorkommen; die Eingangs- und Schlusschöre des Credo; das Sanctus nebst Osanna, und das Agnus Dei. Zu solomässiger Behandlung eignen sich jene Abtheilungen, welche von den Componisten selbst als Duo (Duûm), Trio (Trium, Tribus Vocibus), Quatuor (Quatuor Vocibus) etc. bezeichnet sind, oder aus deren Charakter auch ohne solche Ueberschrift eine ähnliche Darstellungsweise hervorgeht. Hierzu geeignete Sätze sind: das Christe; bisweilen vorkommende Zwischensätze des Gloria; das Crucifixus, nebst anderen

inmitten des Credo befindlichen Unterabtheilungen; endlich das Benedictus, in einigen Fällen auch das Pleni. Wenn alle oder mehrere dieser Sätze unausgeschieden bleiben, wie diess in kurzen, currenten Compositionen der Fall ist, so fällt auch die solomässige Behandlung weg. Der getheilte Chor wird nach Ermessen des Dirigenten entweder bei ganzen Abtheilungen oder enger begränzten Modulationen anzuwenden seyn, wo es zur Abwechslung, Schattirung und Belebung des Ganzen dienlich ist. Auch kann zur Unterstützung solomässiger Sätze eine Verdoppelung der Stimmen passend seyn. Die nöthigsten speciellen Bemerkungen finden sich an den wichtigeren Stellen der nachstehend kurzerläuterten Messen beigefügt.

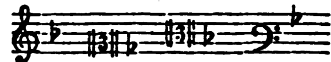
I. MISSA „Brevis.“

Von **Palestrina.**

Dieses Werk befindet sich im III. Buche der gedruckten Messen Palestrina's, welches den Titel führt:

Joannis Petraloisii praenestini Missarum liber tertius. Romae, apud haeredes Valerii et Louisii Doricorum Fratrum. 1570. Fol.
Eine spätere Ausgabe dieses Buches erschien in Venedig 1599. 4.

Diese Messe ist in allen Abtheilungen klar, fasslich und ohne besondere Schwierigkeit wirksam auszuführen. Fromm und heiter, einfach und doch voll Abwechslung, frisch und blühend, von unverwelklicher Schönheit — singt und hört man sie immer mit neuer Freude, wie diess bis heute in der päpstlichen Kapelle geschieht.

Im Original stehen folgende Schlüssel: 

Die Messe ist in der versetzten jonischen Tonart (Modus XI. Jonicus transpositus) geschrieben.

Um annähernd das Tempo zu bezeichnen, in welchem diese Messe vorzutragen ist, füge ich unten das metronomische *) Verhältniss der Bewegung des

---

M. M.

*) Kyrie 𝅗𝅥: 60.
Christe 𝅗𝅥: 66. ritard. am Schlusse.
Kyrie 𝅗𝅥: 104 ritard. die 5 letzten Takte; die 3 letzten Takte Largo und Forte.

Et in terra pax 𝅗𝅥: 100.
Adoramus te 𝅗𝅥: 80.
Glorificamus te 𝅗𝅥: 100. ritard. mit dem Eintrit: Jesu.
Domine Deus 𝅗𝅥: 100.
Filius Patris cresc. bis Patris; hier Forte.

Kyrie und Gloria mit dem Bemerken bei: dass eine grössere Beschleunigung bei einem zahlreich besetzten Singchor in einem Kirchenraume von mittlerer Weite und Höhe die Deutlichkeit beeinträchtigen würde, und dass für das angegebene Zeitmass die Erfahrung eines gutgeübten Chors zu Grunde liegt. Hiernach lässt sich eine Analogie für den Rest der vorliegenden, sowie für die übrigen Messen entnehmen.

Die **Intonation** kann in der vorgeschriebenen Tonlage ausgeführt werden; sie ist niemals höher, aber auch nicht über einen halben Ton abwärts zu alteriren.

Stimmenvertheilung und Betonung.

Das **Christe** werde von 4 Soli oder **getheiltem** Chor in mässiger Bewegung ausdrucksvoll vorgetragen.

Benedictus nach Vorschrift **solomässig** auszuführen. Jede Stimme präge die neueintretenden Sätze deutlich aus und nehme die Steigerungen wahr.

Agnus I. Entweder mit halbem Chor, oder vom ganzen Chor **piano** zu singen.

Agnus II. Mit vollem Chor, langsam, feierlich. Da die beiden Soprane die Melodie des Canons durchführen, so muss diess mit gleichmässiger Stärke und Präcision geschehen.

II. MISSA „Iste Confessor."

Von Palestrina.

Aus dem V. Buche gedruckter Messen:

Joannis Petri Aloisii Praenestini, S. Bas. Vatic. Capellae Magistri Missarum liber quintus; quatuor, quinque ac sex vocibus concinendarum, nunc denuo in lucem editus. Romae 1590. apud Franciscum Coattinum. F.

Dem Herzog Wilhelm V. von Bayern gewidmet.

Spätere Edition: Venedig 1591. 4.

Den Cantus firmus: *Iste Confessor* hat Palestrina in seinem Hymnenwerke mit grosser Kunst behandelt; vergeblich aber sucht man dort nach ähnlichen

Qui tollis	𝅗𝅥: 60.
Suscipe	𝅗𝅥: 69. mit ritard. bei deprecationem.
Qui sedes	𝅗𝅥: 80.
Miserere	𝅗𝅥: 66.
Quoniam	𝅗𝅥: 92.
Jesu Christe	𝅗𝅥: 72.
Cum sancto	𝅗𝅥: 100. mit accel. bis zum 2. Eintritt des in gloria im Bass, wo die Steigerung
	𝅗𝅥: 112. erreichen darf; mit dem 2 Streich des drittletzten Taktes aber Largo und Forte.

Modulationen, wie sie sich in dieser Messe, welcher ebenfalls die gregorianische Melodie: Iste Confessor zu Grunde liegt, in reichester und dennoch höchst einfacher Harmonie darbieten. Er ist an beiden Orten neu und originell.

In der Partitur wurden die natürlichen Schlüssel des Originals beibehalten.

Tonart: Hypomixolydisch. (Modus VIII. Hypomixolydius.)

Die Intonation kann um eine kleine Terze erhöht werden.

Vor Einübung der Messe wäre rathsam, den Sängern den einstimmigen Choral dieses Hymnus vorzulegen, damit sie denselben sich einprägen, und bei Ausführung der Messe solche Stellen sorgfältig hervortreten lassen, welche aus dem Cantus firmus abgeleitet sind; diess ist besonders bei den inneren Stimmen zu beobachten.

Stimmenvertheilung.

Das Christe ist entweder von guten Stimmen einfach besetzt, oder vom getheilten Chor zu singen.

Benedictus. Entweder von drei reinen, kräftigen Einzelnstimmen, oder mit doppelter Besetzung jeder Stimme vorzutragen. Die Bässe müssen an den tiefen Stellen als Träger der Harmonie festen und sicheren Schritt halten.

Agnus II. Auch hier concertiren zwei Bässe und ist dasselbe zu beachten, wie im Benedictus.

III. MISSA „Dies Sanctificatus."

Von **Palestrina.**

Aus dem VI. Buche der Messen:

Missae quinque, quatuor ac quinque vocibus concinendae, Auctore J. P. A. Praenestino, nunc denuo in lucem editae, liber sextus. Romae apud Franciscum Coattinum, 1594. F.
Eine spätere Ausgabe in Venedig 1596. 4.

Die Messe ist über das Motett: *Dies sanctificatus*, in Nativ. D. N. gearbeitet, welches in dem I. Bande der 4stimmigen Motetten Palestrina's enthalten, und von vollendeter Schönheit ist.*) Die feierlichen, aber gedrängten Harmonieen des Motetts sind hier in reichhaltigen, immer neuen Wendungen zu einem grossartigen Tongebilde erweitert, dessen Wirkung die beschränkten Mittel — den vierstimmigen Satz — weit überragt. Diese Composition ist unter den 4stimmigen Messen Palestrina's eine der herrlichsten und sublimesten.

---

*) Dasselbe wird im nächsten Bande dieser Sammlung erscheinen

Die im Original befindlichen Schlüssel sind: 

Tonart: die mixolydische. (Mod. VII. Mixolydius.)

Intonation: entweder nach Vorschrift, da das Ganze hochfestlich erklingen muss, oder um einen halben Ton tiefer wegen der hohen Lage des Tenors. Letzterer könnte auch durch tiefe Altstimmen unterstützt werden; dasselbe dürfte auch des hohen Basses wegen durch tiefere Tenore geschehen.

Stimmenvertheilung und Betonung.

Christe: vom einfachen Quartett vorzutragen.

Qui tollis: sehr gemässigt, allmählig crescendo, gegen den Schluss kräftig und bewegt.

Et incarnatus: langsam, crescendo; bei et homo ritartando, am Schlusse piano.

Crucifixus: vier Soli; mit höchster Reinheit und Präcision auszuführen.

Benedictus: Quartett.

Osanna: Tutti, kräftig bewegt, am Schlusse die vorletzte ⊖ gedehnt.

Agnus II. Die beiden canonischen Stimmen müssen mit aller Genauigkeit hervorgehoben werden. Dona nobis muss sehr feierlich genommen, gegen Ende die Kraft vermindert und pianissimo abgeschlossen werden.

Ueberhaupt bietet die ganze Messe für die Ausführung dem Dirigenten die preiswürdigste Aufgabe, welche nur durch tiefes Eindringen in alle Einzelnheiten der ebenso geistreichen als wirksamen Composition mit Erfolg gelöst werden kann.

IV. Missa „Octavi Toni."

Von Lassus.

Zur Bildung der Partitur dieser Messe bediente sich der Herausgeber zweier der ältesten und ächtesten Quellen. In der einen, einem handschriftlichen Codex der ehemaligen Abtei SS. Ulrich und Afra in Augsburg finden sich 12 Messen unsers Meisters mit der Aufschrift:

Liber Primus Missarum Quatuor Vocum. Authore Orlando di Lasso Anno Domini 1572. F. Darunter die Missa: Octavi Toni.

Die andere authentische Quelle ist eine Pariser Prachtedition v. J. 1577, welche ausser der genannten noch 17 Messen von Lassus enthält und den Titel führt:

Missae variis concentibus ornatae, ab Orlando de Lassus. Cum Cantico Beatae Mariae, Octo modis musicis variato. Parisiis, apud Adrianum le Roy, et Robertum Ballard, Regis Typographos. 1577. Fol.

Die Messe ist kurz, lichtvoll, kräftig, auch nicht schwierig auszuführen. Die vorkommenden Anstände betreffen das Rhythmische; solche Stellen müssen wiederholt geübt und dadurch mit dem Ganzen ein gleichmässig sicherer, fliessender Vortrag vermittelt werden.

Die Originalschlüssel wurden beibehalten.

Die Tonart, wie angezeigt die achte oder hypomixolydische. (Modus VIII. Hypomixolydius.)

Die Intonation ist um einen ganzen Ton zu erhöhen.

Stimmenvertheilung, Betonung etc.

Kyrie. Die Kürze desselben erfordert nach Umständen eine 2 — 3malige Wiederholung (1, ganzer, 2, halber, 3, ganzer Chor.)

Christe ist das erstemal vom Quartett, das zweitemal vom Halbchor zu singen.

Kyrie nur einmal und zwar forte vom vollen Chor.

Qui tollis. Langsam und piano. Bei Suscipe etwas cresc. und forte; von quoniam gesteigert bis Jesu Christe.

Patrem. Fest und moderato.

Et incarnatus. Sehr ritard.

Crucifixus. Duett; frei, fliessend zu concertiren; bei et resurrexit zu steigern; bei Patris erstes Tempo.

Et iterum. Duett, dem vorstehenden analog zu behandeln.

Confiteor. Ernst und feierlich.

Et expecto. Feurig, freudig; bei mortuorum zu retardiren. Et vitam, temp. 1.

Benedictus. Duett.

Osanna. Der schwierigste Chor der ganzen Messe, sehr sorgfältig einzuüben.

Agnus. Ist 2 — 3mal zu wiederholen. Zuletzt statt miserere nobis: dona nobis pacem.

V. MISSA ad imitationem moduli: „Puisque j'ay perdu."

Von **Lassus.**

Vorliegende Messe ist gleichfalls in dem obenerwähnten Pariser Originaldruck enthalten. Sie ist viel ausgeführter als die vorhergehende, und enthält in Hinsicht auf Schönheit der Melodie und Gediegenheit der Harmonie einen ausgezeichneten Werth.

Im Original die natürlichen Schlüssel.

Tonart: hypomixolydisch. (Modus VIII. Hypomixolydius.)

Die Intonation muss um einen ganzen Ton, nach Umständen um eine kleine Terz gesteigert werden.

Stimmenvertheilung u. s. w.

Christe: 4 Soli.

Domine. Duett; gesteigerter, sehr markirter Vortrag.

Crucifixus. Duett. Wegen Tiefe des Basses könnte dieses Stück in die Oberoctave versetzt, und so von dem Discant (auch vom Mezzosopran) und vom Tenor gesungen werden.

Et resurrexit. Terzett.

Pleni. Fest, mit steigender Kraft und Bewegung bis gloria.

Benedictus. Terzett.

Osanna. Ein rhythmisches Meisterstück; schwierig, aber sehr wirksam. Man übe es bis zum rasch-feurigen Tempo: wird diess mit Sicherheit erreicht, so ist die Wirkung überraschend.

Agnus. Zweimal. Das erstemal piano und crescendo; das zweitemal kräftige Betonung der Worte: dona nobis pacem statt mis. nobis.

VI. MISSA „Quarti Toni."

Von **Vittoria.**

Aus dem gedruckten Original:

Thomae Ludovici de Victoria Abulensis Missae, quatuor, quinque, sex et octo vocibus concinendae, una cum Antiphonis, Asperges, et Vidi aquam totius anni. Liber secundus. Romae, ex Typographia Ascanii Donangeli. 1592. Apud Franciscum Coattinum. F.

Jede Note verräth den Meister, der in frommer Beschaulichkeit dem Heiligthum diente, und unter allen römischen Zeitgenossen Palestrina's an Geistesadel diesem am nächsten stand. Arbeit und Gebet, Genie und Demuth durchdringen sich in diesem Meisterwerke zur vollendeten Harmonie.

Die Schlüssel des Originals sind beibehalten.

Tonart: laut Titel Hypophrygisch. (Modus IV. Hypophrygius.)

Intonation: um eine grosse Secunde oder eine kleine Terz zu erhöhen.

Stimmenvertheilung etc.

Christe. Soli.

Qui tollis. Entweder mezza voce vom Chor, oder vom doppelt besetzten Quartett zu singen bis: Quoniam. — Das Tempo gemässigt.

Et incarnatus. Feierlich erhaben.

Osanna. Belebt, schwunghaft.

Benedictus. Soli.

Agnus Dei. Zweimal; zuletzt: Dona nobis. Die canonführenden 2 Soprane gut auszuprägen.

VII. MISSA: ═ (Brevis).

Von Gabrieli.

Aus einem Cod. Ms. der vormaligen Abtei SS. Ulrich und Afra in Augsburg: Liber Secundus Missarum quatuor Vocum praestantissimorum divinae Musices Authorum. 1580. F.

Klar, fliessend, fasslich ist die Harmonie dieser Messe; dabei feierlich und an einigen Stellen von erhabenem, kühnem Aufschwunge.

Schlüssel des Originals:

Tonart: die versetzte Jonische. (Mod. XI. Ionicus transpositus.)

Intonation. Die vorgeschriebene Tonlage ist beizubehalten.

Stimmenvertheilung etc.

Christe. Quartett.

Et in terra. Das Tempo bei Stellen des zweistimmigen Satzes zu mässigen, und diese Stellen sorgsam hervorzuheben.

Qui tollis. Sehr aufmerksam, in gemässigtem Tempo und piano bis: in gloria, von da bis zu Ende kräftiger zu betonen.

Patrem. Ernst und ausdrucksvoll. Wort und Harmonie gleichrichtig auszuprägen.

Et incarnatus. Sehr feierlich und erhaben.

Crucifixus bis Et in Spiritum. Diese Stelle enthält einige Schwierigkeit, muss sehr präcis eingeübt, vielleicht von den sichersten Sängern solomässig ausgeführt werden, wodurch dann bei: Et in Spiritum durch Eintritt des Chores mit rhythmischem Wechsel ein bedeutender Doppeleffect erzeugt würde.

Sanctus. Das dreimalige gloria tua ist gehörig zu markiren.

Benedictus. Soli.

Osanna. Feurig und rasch. Beim letzten Tutti des Osanna das Tempo zu mässigen und kraftvoll gedehnt abzuschliessen.

NB. Die Quintenfolge im 6. Tact wird durch den kühnen Aufschwung des Tenors überwogen.

Agnus Dei. Zweimal. Das erstemal mezza voce; das zweitemal kräftiger in langsamer Bewegung; dona nobis wohl zu markiren.

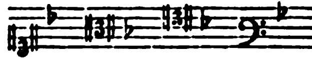
VIII. MISSA „Dixit Maria."

Von **Hasler.**

Nach der Originalausgabe:

Missae quaternis, V. VI et VIII Vocibus Authore Joanne Leone Haslero Norimbergensi, nunc recens in lucem editae Cum privilegio S. C. Maj. peculiari. Norimbergae, apud Paulum Kaufmannum. 1599. 4.

Diese über das Motett gleichen Namens*) gearbeitete Messe ist von unbeschreiblicher Anmuth und Klarheit; sie kann bei reinem Vortrage nie die beabsichtigte Wirkung eines schönen, frommen Eindruckes verfehlen.

Schlüssel im Original: 

Tonart: die versetzte Jonische (Mod. XI. Jonic. transp.)

Intonation: um einen ganzen Ton zu erhöhen.

Stimmenvertheilung etc.

Christe. Soli. Es kann repetirt werden.

Et in terra. Der Eintritt des Altes muss mit Nachdruck geschehen.

Qui tollis. Sehr gemässigt.

Patrem. Nicht zu schnell, auf rhythmische Sicherheit zu achten.

Crucifixus. Duett. Der Alt kann durch einen Tenor ersetzt werden. Canonisch-gedrängte Imitation. Der Vortrag nähert sich dem Recitativ. Aehnliches gilt vom

Et iterum. Duett.

Et in Spiritum. Gemässigt. Et vitam accelerando. Die letzten Tacte langsam und breit verhallend.

Benedictus. Zweimal. Das erstemal Soli; das zweitemal Chor.

Agnus Dei. Zweimal. Das zweitemal: dona nobis.

IX. MISSA „In Nativitate Domini nostri."

Von **Pitoni.**

Aus dem Musikarchiv der Vaticanischen Hauptkirche zu St. Peter in Rom.

Diese Messe ist die letzte Arbeit des grossen Meisters. Mit diplomatischer Genauigkeit bezeichnet das Original Tag und Stunde der Vollendung. (Opus novissimum Auctoris. Romae die 2 Januarii 1743 hor. 1¼). Bald hierauf erkrankte der 86jährige Verfasser und starb den 1. Februar 1743. Wenn auch der objective Kunstwerth dieser Messe nicht von ferne mit dem Requiem ver-

*) Das Motett: Dixit Maria gehört unter die innig-zartesten Compositionen dieser heiligen Worte und wird im nächsten (Motetten-) Bande dieser Sammlung erscheinen

glichen werden kann, welches diese Sammlung ziert, so sind doch die Eigenschaften der Klarheit und Fasslichkeit in Verbindung mit einer gewissen Festigkeit — die dem Verfasser bis in's höchste Greisenalter geblieben — der Messe nicht abzusprechen und daher kann die Aufnahme derselben nicht unwillkommen seyn. Sie ist der Scheidegruss eines grossen, bald in ewige Harmonie gelösten Lebensgeistes.

Die Schlüssel des Originals sind beibehalten.

Tonart: Hypomixolydisch. (Mod. VIII. Hypomyxolydius.)

Intonation. In der vorgeschriebenen Lage.

Stimmenvertheilung etc.

Christe. Quartett doppelt besetzt.

Qui tollis. Entweder Soli, oder piano mit Chor bis: Quoniam. Von da beschleunigt.

Crucifixus. Entweder Soli, oder Chor piano. Am Schlusse des Credo zu beschleunigen.

Sanctus kann zweimal gesungen werden.

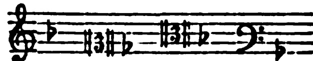
Benedictus. Ist nicht componirt.

Agnus Dei zu repetiren.

X. MISSA. Von Lotti.

Nach einer venetianischen Handschrift.

Diese Messe ist voll edler Motive im melodischen, geistreich im harmonischen Bau; affectvoll und fromm, im reinsten Kirchenstyl.

Originalschlüssel: 

Tonart. Die versetzte Jonische. (Mod. XI. Jonicus transpos.)
Intonation. Die natürliche Lage.

Stimmenvertheilung, Betonung etc.

Christe. Soli.

Qui tollis. Moderato; die Eintritte wohl zu beachten, besonders bei: Suscipe. Von: Quoniam, belebter bis zum Schlusse.

Patrem. Zwei Tacte vor: Et incarnatus zu retardiren und piano zu schliessen.

Et incarnatus. Feierlich langsam.

Crucifixus. Soli bis: Et ascendit. Diess trete mit aller Kraft ein. Am Schlusse des Credo wie beim Gloria sehr belebter Vortrag.

Sanctus. Ernster, wohlausgeprägter Gesang.

Osanna. Nicht allzu sehr beschleunigt.

Benedictus. Soli bis: Osanna, welches jedoch scharf einzusetzen und belebter zu halten ist, als nach dem Sanctus.

Agnus. Zwei- bis dreimal in bewusster Art zu singen, das letztemal beschleunigt und verstärkt. Die Schlusstakte ritard.

XI. MISSA pro Defunctis. Von Asola.

Nach der gedruckten Edition:

Secondo Libro delle Messe a quatro voci pari, sopra il rimanente delli otto toni, del R. D. Giov. Matteo Asola Veronese, con una pro Defunctis. Novamente in miglior forma ristampate. In Venetia presso Giacomo Vincenti et Riccardo Amadino compagni MDLXXXVI. 4.

Dieses Requiem ist für tiefe Stimmen über den Cantus firmus, und in den durch ihn bedingten Kirchentonarten gearbeitet. Dem Untertenor sind die Intonationen und Fortführungen des Chorals zugetheilt mit Ausnahme der Sequenz, in welcher die Recitation des Cantus firmus mit der Harmonie strophenweise wechselt; jedoch ist im vierstimmigen Satze gleichfalls der Cantus firmus eingelegt, welcher auch hier wesentlich vom Untertenor vertreten, zum Theil aber von den übrigen Stimmen, besonders dem Alt aufgenommen wird. Schon dieser Form willen trägt das Werk das Gepräge eines grossen, kirchlichen Ernstes, wozu die gedrängte Harmonie der tiefen Stimmen kräftig mitwirkt. Aber der Meister wusste die Vortheile dieser äusseren Anlage mit solcher Einsicht zu benutzen, dass die freien Stimmen dem Gesammtausdruck nirgends widerstreben, sondern eines Geistes sind mit dem unvergleichlichen Substrat, und sich mit ihm zu einem völlig gleichen Harmoniegebilde vereinigen. Unter vielen Werken dieser Gattung schien das vorliegende besonders zur Aufnahme geeignet; auch ist die Ausführung für einen gutgeübten Männerchor nicht sehr schwierig.

Das beigedruckte „Adoramus" von Vincenzo Ruffo ist ein sehr ausdrucksvolles, feierliches Stück. Es kann während der Wandlung gesungen werden, und befindet sich auch in einem anderen Exemplar (ein Cod. Ms. F. v. 1615 in meiner Bibliothek) unmittelbar nach dem Sanctus mit der Aufschrift: Adoratio Christi in Sacramento, *in Elevatione.* In der Original-Edition steht es wie hier am Schlusse.

Die Schlüssel des Originals wurden beibehalten.

Tonart. Das Requiem und Kyrie tragen der Melodie nach im Graduale Romanum die Aufschrift des sechsten Tones, harmonisch stehen sie der hypojonischen Tonart näher. (Mod. XII. Hypojonicus.) Die Sequenz „Dies irae" bildet der Melodie nach eine sehr ausgeprägte Verbindung des ersten und zweiten Kirchentones (Mod. I. Dorius und Mod. II. Hypodorius), auch die harmonische Behandlung ist diesen Tonarten ganz

conform. Das Offertorium steht in der versetzten ersten Tonart (Mod. I. Dorius transpos.). Ebenso sind das Sanctus und Agnus Dei nach Melodie und Harmonie in der dorischen, die Communio aber in der achten, der hypomixolydischen Tonart ausgeführt.

Die Intonation erleidet keine Abweichung von der Vorschrift. Der Alt (oder Ten. I.) liegt nirgends ausser dem Bereiche des hohen Tenors, und wird kaum einer Unterstützung natürlicher Altstimmen bedürfen.

Hinsichtlich der Stimmenvertheilung und des Vortrages ist jede specielle Angabe entbehrlich. Die Harmonie ist überall mit vollem Chor feierlich, würdevoll auszuführen; bei der Sequenz aber auf kräftige Besetzung des Cantus firmus zu achten.

XII. MISSA pro Defunctis. Von Pitoni.

Dieses Werk erscheint hier zum erstenmal gedruckt, und zwar nach der im Besitze des Herausgebers befindlichen Originalhandschrift des Verfassers. Das Manuscript trägt die Aufschrift:

Missa à 6 Pro defunctis Die 22 Januarii 1688. Romae G. O. Pitoni.

Die Bezeichnung: à 6 bezieht sich ohne Zweifel auf die zahlreichen Terzette für höhere und tiefe Solostimmen, welche in zwei Gruppen geschieden durch das ganze Requiem mit dem Chor abwechseln. Da letzterer nirgends den vierstimmigen Satz überschreitet, auch niemals eine Verbindung beider Terzette stattfindet, so dürfte die von uns gewählte Ueberschrift gerechtfertigt seyn.

Tonarten*) und Intonation wie im vorstehenden Requiem.

Stimmenvertheilung und Vortrag sind im Werke selbst angeordnet.

Auf die hohe Bedeutung dieses Kunstwerkes wurde bereits an mehreren Orten hingewiesen. Den goldenen Faden des Ganzen bildet der Cantus firmus; diesem folge man durch alle Stimmen und man wird staunen, welcher Geist dazu gehörte ein solches Kunstgewebe zu Stande zu bringen; man wird das Gesetz und den Stoff der Kirche verherrlicht finden von dem grössten Meister, der nach dem Beispiele seiner unsterblichen Vorgänger die eigene Invention einer kirchlich geheiligten Gesangweise unterordnete und doch den Gipfel der Originalität erreichte.

*) Obschon die Terzette freier gehalten und mit vielen chromatischen, feinen, äusserst wirksamen Dissonanzen durchwebt sind, so neigen sie sich doch nicht blos in den Schlusscadenzen, sondern in ihrer gesammten Modulation der Grundlage des herrschenden Kirchentones zu, welcher in den Chören so charakterfest durchgeführt ist.



I.

„BREVIS“
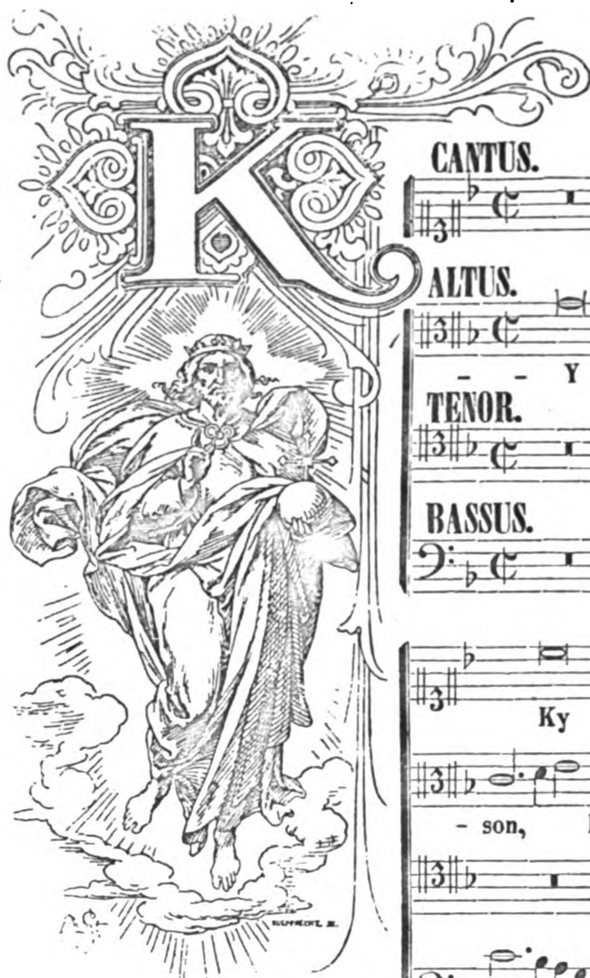
Quatuor Vocum

AUCTORE

JOANNE PETRO ALOYSIO PRÆNESTINO.

(Giovanni Pierluigi da Palestrina.)





I.

MISSA „BREVIS."



CANTUS.

ALTUS.

— — Y - rie e - lei - - - - - - - - -

TENOR.

BASSUS.

Ky - rie e-

Ky - rie e - lei - - - - - -

- son, Ky - rie e - lei - - - - - -

Ky - rie e-

- lei - - - - - - - - son,

- - son, Ky - - rie e - lei -

- son, Ky - rie e - - lei - - - - - - - son, e - lei -

- lei - - - - - - son, Ky - ri - e e-lei - - - - - - son,

Ky - rie e - lei - - - - - - - - - - - - son, Ky-rie e -

- - - - son, Ky-ri - e e - lei - - - son.

- - - - son,Ky - rie e - lei - - - - - son.

Ky - rie e - lei - - - - - - - - - - son.

- - lei - son, e - lei - - - - - - - son.

Chri - ste e - lei - - - - - - - - - - - - - -

Chri-ste e-lei - - - - son, e - lei - - - - - - -

Chri - ste e - lei - son,

- son, Chri - ste e - lei - - - - - - - son, Chri -

- - son, Chri - - ste e - lei - - - -

e - - - lei - - - - son, Christe e - lei - -

Chri - ste e - lei - - - - - son, e - lei - - son,

- - - ste e - lei - son, Chri - ste e - - lei - - son.

- - - son, Chri - ste e -lei - - - - - - - son, e - - lei - son.

- - - - - - - - - - - - son, Chri-ste e-lei - - - - - - son.

Chri - ste e - - - lei - - son.

Ky - rie e-lei - - - - - -

Ky - rie e - lei - - - - - - - - - son,

Ky - rie e-lei - - - - - - son, Ky - ri-e e-lei - -

Kyrie e - lei - - - - - - son,

- son, Ky - rie e - lei - - - - - - - - - - - son, e-lei - - -

Kyrie e-lei - son, e-lei - - - - - - - - - son, Kyrie e - lei -

- - - son, Ky-rie e - lei - - - son, Ky-rie e-lei - - - - -

Ky - rie e-lei - son, Ky - rie e-lei - son, Kyrie e - lei - son, Ky-rie e -

- son, Ky - rie e-lei - - - - - - - - - - - son.

- - - - - - son, e-lei - - - - son, Ky-rie e-lei - - son.

- son, Ky - rie e - lei - - - - - son, Ky-rie e lei - - son.

- lei - son, Ky-rie e - lei - - - - son, Ky-rie e - - lei - son.

GLORIA IN EXCELSIS DEO.

CANTUS.

- - T in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun-

ALTUS.

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo-nae vo - lun-

TENOR.

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo-nae vo - lun-

BASSUS.

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun-

- ta - tis. Lau - damus te, be - ne - di - cimus te, a - do - ra-mus te, glo - ri - fi - ca -

- ta - tis. Lau - damus te, be - ne - di - cimus te, a - do - ramus te, glo - ri - fi - ca -

- ta - tis. A - do - ra - - mus te, glo - ri - fi - ca -

- ta - tis. A - do - ra-mus te, glo - ri - fi -

- - - - - mus te. propter magnam glo-ri-

- - - - mus te. pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu -

- - - - - mus te. Gra-ti-as a-gi-mus ti - bi pro-pter magnam glo-ri-

- ca-mus te. Gra-ti-as a-gi-mus ti - - - - bi

- am tu-am. Do-mi-ne De-us, Rex coe-le - stis, De - us Pa - ter omni - - po-

- - - am. Do-mi-ne De-us, Rex coe-le-stis, De-us Pa - ter o - mni - po -

- am tu-am. Do-mi-ne De-us, Rex coe-le - stis, De - us Pa - ter o-mnipo-

Do-mi-ne De-us, Rex coe-le - stis,

- - tens. Je - - - - - su Chri - ste. Do-

- - tens. Je - - - su Chri - ste. Do-mi-ne

- tens. Do-mi-ne Fi-li u-ni-ge-ni - te, Je - su Chri - - - - ste. Do-mi-ne

Do-mi-ne Fi - li u - ni-ge-ni-te, Je - su Chri - - - ste.

- mi-ne De - us, A - gnus De - - - - i, Fi - li - us Pa - - tris.

De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - - - - - - - - tris.

De - us, Fi - li - us Pa - - - tris, Pa - - - - - - - tris.

Fi - li - us Pa - - - - - - - - - tris.

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - - - - bis. Qui

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - - - - bis. Qui

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis. Qui

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di. Qui tol -

tol - lis pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem

tol - lis pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem

tol - lis pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem

- lis pec - ca - ta mun - di, su - - sci - pe, de - pre - ca - ti - o - nem

no - - stram. Mi - se-re-re no - - bis.
no - - - stram. Mi - se-re-re no - - -
no - - stram. Qui se - des ad de - xte-ram Pa - tris. Quo -
no - stram. Qui se - des ad de - xteram Pa - - tris.
Quo-ni-am tu so-lus san - ctus, tu so - lus Do-mi-nus, tu so -
- bis. Quo - ni-am tu so-lus san - ctus, tu so-lus Do-mi-nus, tu
- ni-am tu so-lus san - ctus, tu so-lus Do-mi - nus, tu so - lus al-
Quo - ni-am tu so-lus san - ctus, tu so-lus Do-mi-nus, tu so -
- lus al-tis - si - mus, Je - su Chri - ste. cum san - cto Spi-
so - lus al - tis-si-mus, Je - su Chri - ste, cum san - cto Spi - -
- tis - si-mus, Je - su Chri - - - ste, cum san - cto Spi-
- lus al - tis - si - mus, Je - - su Chri - ste,

- - - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris, A - men,

- - - ri - tu in glo-ri - a De - i, in

- ri-tu in glo-ri - a De-i Pa - - tris, in glo-ri-a

in glo-ri- a De - i Patris, A - men, A - - - - men, in glo-ri-

in glo-ri - a De-i Pa-tris, A - - men.

glo-ri-a De - i Pa - tris, A-men, De-i Patris, A - - - - men.

De-i Pa-tris, A - - - - - men, A - - - - men.

- a De-i Pa-tris, A-men, in glo - ri - a De - i Pa - tris A - - - men.

Credo in unum Deum.

CANTUS.

A - trem omni-po - ten - tem, fa-cto-rem coe - li et

ALTUS.

A - trem o-mni-po-ten - tem, fa - ctorem coe -

TENOR.

Patrem.

BASSUS.

Patrem.

ter - - - rae, et in - vi - si - bi -

- li et ter - - rae, vi - si - bi - li - um o - mni - um et in - vi - si - bi -

Vi - si - bi - li - um o - - - - mni - um et in - vi -

Vi - si - bi - li - um o - mni - um et in vi - si - bi -

- - - li - um. Et in u - num Do - mi - num Je - sum

- li - um. Fi -

- si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chri - - - - stum,

- - li - um. Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chri - -

Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - - - - ni - tum. Et ex Pa - tre na -

- lium De - - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - - tre na -

Fi - lium De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa -

- - stum. Et ex Pa - tre na - tum

-tum an - te o - mni-a sae-cu - la, De - um de De - o,
- tum De - um de De - o,
- tre na - tum an - te o - mni-a saecu - la, lu - men de
an-te o-mni-a sae - - - - cu - la, lu-men de
De - um ve - rum de De-o ve - - ro,
De - um ve - rum de De-o ve - ro, ge-nitum non
lu-mi-ne, De - um ve - rum de De-o ve - - ro, ge-ni-tum non factum,
lu-mi-ne, De - um ve - rum de De-o ve - ro,
per quem o-mni - a fa - - cta sunt.
factum, consub-stan-ti-a-lem Pa - tri, per quem o-mni - a fa - cta sunt. Qui
consubstan-ti - a-lem Pa - tri, per quem o-mni-a fa-cta sunt. Qui
per quem o-mni-a fa - - - - cta sunt.

Qui propter nos ho-mi-nes, et propter no-stram sa - lu - -

propter nos ho-mi-nes, et pro-pter no - stram sa - lu - tem de-

propter nos, et propter no - stram sa - lu - tem de-scen-

Qui propter nos ho-mi-nes, de-scen - dit de coe-

- tem de - scen - dit de coe - lis. Et in-car - na - tus est de

- scen - dit de coe - - - lis. Et in-car - na - tus est de Spi-

- dit de-coe- - - - - - - - lis. Et in-car - na - tus est de Spi -

- - - - - - - lis. Et in car - na - tus est de

Spi - ri - tu san - cto ex Ma-ri - a Vir-gi - ne, et ho - mo fa -

- ri - tu san - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne, et ho - mo fa -

- ri - tu san - cto ex Ma-ri - a Vir-gi - ne, et ho - mo fa-

Spi - ri-tu san-cto et ho - mo fa -

- - ctus est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis,

- - ctus est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis,

- - ctus est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, sub Pon - ti - o Pi -

- - ctus est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, sub Pon - ti - o Pi -

pas - sus et se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit

pas - sus et sepul - tus est.

- - la - to. Et re - sur - re - xit ter - ti - a

- la - to. Et re - sur - re - xit ter - ti - a di -

Et as - cendit in coe - lum, se - det ad de - xte -

Et as - cen - dit in coe - lum, se - det ad de - xte - ram Pa -

di - e se - cundum scriptu - - ras,

- e se - cundum scri - ptu - - ras. Et as - cendit in coe - lum,

-ram Pa - tris. Et i - te - rum ventu-rus est cum glo - ri-a ju - di - ca -

- - - - tris. Et i - terum ven - tu-rus est cum glo-ri - a, ju-di-ca-

Et i - terum ven - tu-rus est cum glo - ri - a ju - di - ca - -

Et i - te - rum ventu-rus est cum glo - ri-a ju - di - ca -

- re vi-vos et mortu - os: cu - jus re - gni non e - rit fi - - -

- re vi-vos et mortu - os: cu - jus re - gni non e-rit fi - - nis.

- re vi-vos et mortu - os: cu - jus re - gni non e-rit fi -

- re cu - jus re - gni non e - rit fi -

- nis. Et in Spi-ri - tum san-ctum Do - mi - num,

Et in Spi-ri-tum san - ctum Do - mi - num, et vi-vi -

- nis. Et vi-vi -

- nis. Et in Spi-ri - tum san - ctum Do mi-num, et vi-vi -

qui ex Pa-tre Fi-li-o-que pro-ce-dit. Qui cum

-fi-can-tem, qui ex Patre Fi-li-o-que pro-ce-dit. Qui cum

-fi-can-tem, qui ex Pa-tre Fi-li-o-que pro-ce-dit. Qui cum

-fi-can-tem, qui ex Pa-tre Fi-li-o-que pro-ce-dit. Qui cum Pa-

Pa-tre et Fi-li-o si-mul a-do-ra-tur et conglo-ri-fi-ca-tur,

Pa-tre et Fi-li-o si-mul a-do-ra-tur et conglo-ri-fi-ca-tur,

Pa-tre et Fi-li-o, et con-glo-ri-fi-ca-tur, qui

-tre si-mul a-do-ra-tur, qui

qui locu-tus est per Pro-phe-tas. Et

qui locu-tus est per Prophe-tas. Et a-po-

lo-cu-tus est per Pro-phe-tas. Et u-nam san-ctam ca-tho-li-

lo-cu-tus est per Prophe-tas. Et u-nam san-ctam ca-tho-li-

a-po-sto-li-cam Eccle-si - am. in re-mis-si-o-nem

- sto-licam Ec-cle - si - am.

- cam, Con-fi-te-or u-num ba-pti-sma in re-mis-si-

- cam, Con - fi-te-or u-num ba-pti - sma in re-mis-si-o-nem

pecca-to - rum. Et ex - pe - cto re-sur-re-cti-o-nem mortu-o-

Et ex - pe - cto re-sur-re-cti-o-nem mortu-o-

- o-nem pecca - cto - rum. Et ex-pe - cto re-sur-re-cti-o-nem mortu-

pecca-to - rum. Et ex - pe - cto re-sur-re-cti-o-nem mortu-

- - rum. Et vi-tam ven - tu-ri sae - - cu-li,

- - rum. Et vi-tam ven-tu - ri sae - - - cu-li, A - -

- o - rum. Et vi-tam ven-tu-ri sae - - - - cu-li, A-

- o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri saecu-li, A - -

A - - - men, A - - - - - - men, A - -

- - men, A - - - - men, A - - - - men, A - - - -

- - - men, A - men, A - men, A - - men, A-

- - men, A - - - - men, A - men, A - -

- men, A - - - - - men, A - - - - - - - - men.

- men, A - - - - - - - - men, A - - - - men.

- - men, A - men, A - - men, A - - - - men.

- men, A - men, A - men, A - - - - - - - - men.





CANTUS.

An - - - ctus, San - - - -

ALTUS.

An - ctus, San - - - -

TENOR.

BASSUS.

San - ctus, San -

- - - - - - ctus, San - - - ctus, San-

- - - ctus, San - - - - ctus, San -

San - ctus, San - - - - - - - -

- - - - ctus, San - ctus, San - - - ctus, San -

- - - - - - - - - ctus Do - mi-nus

-ctus, San - - - - - - - - ctus Do-

- - ctus, San - - - - - - - - ctus

- - ctus, San - - - - - - ctus Do - mi-nus

De - us Sa - - - - ba - oth. Ple - ni sunt coe -

- mi-nus De - us Sa - - ba - oth, Sa - - - ba-oth.

Do - mi-nus De - us Sa - - ba-

De - us Sa - - - ba - oth, Sa - - - ba -

- - - li et ter - - - - ra glo-ri - a tu -

Ple - ni sunt coe - - - - li et ter - - - ra glo-ri - a

- oth, Sa - - - ba-oth. Ple - ni sunt coe - li et ter -

- oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - - ra

- - - - - a, glo - ri - a tu - - - -

tu - - - a, glo - ri - a tu - - - a, glo - ri -

- ra glo - ri - a tu - - - - - - - - a,

glo-ri - a tu - a, glo - ri - a tu - - - - - a,

- - - - a, glo - ri - a tu - a. O - san-na in

- a tu - - - a. O - san-na in ex - - - cel - - - sis,

glo - ri - a tu - - - - a. O-san-na in ex-

glo-ri - a tu , - - - - - - - a.

ex - cel - - - sis, in ex - cel - - sis.

O-san-na in ex - - cel - - sis.

- cel - - - sis, O - san-na in ex - cel - - - sis.

O - san-na in ex - cel - sis, in ex - cel - - - sis.

Tribus Vocibus.

CANTUS.

E - ne - di - ctus qui ve - - -

ALTUS.

Be - - ne - di -

TENOR.

- - - - - - nit, qui ve - - - - nit, qui ve -

- ctus qui ve - - - - - - - - - - nit,

Be - ne - di - ctus qui ve - - - -

- nit, Be - - ne - di - ctus qui ve - - -

qui ve - - - - - nit, qui ve - -

- - nit, qui ve - - nit, qui ve - - - nit

- - nit in no-mi-ne Do-mi - ni, Do - -

- - - - nit in no-mi-ne,

in no-mi-ne Do - - - mi - ni,

- mi-ni, in no - mi - ne, in no-mi - ne

in no - mi - ne Do-mi - ni, in no - mi -

in no-mi-ne Do - - - -

Do-mi - ni, Do-mi - ni, in no-mi-ne
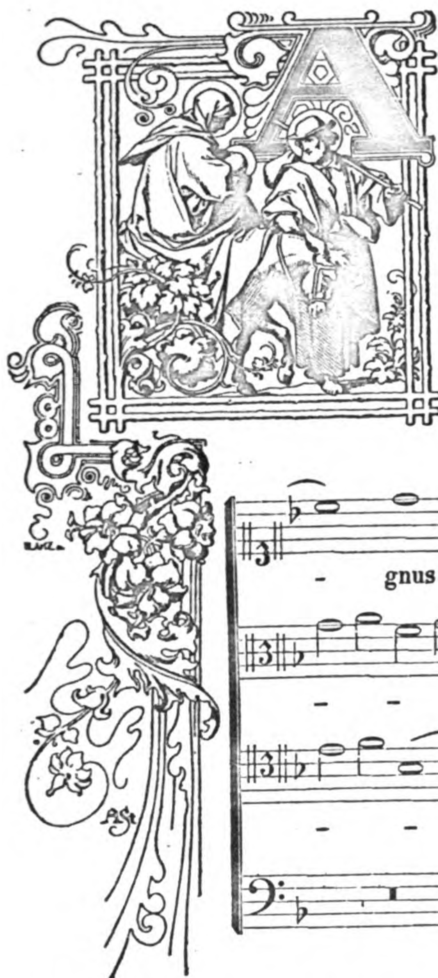
- ne, in no-mi-ne in no-mine

- - - - mi - ni, in no-mi - ne Do - - - mi -

Do - - - - - - - mi - - ni.
Do - - - - - mi - ni, Do - mi - - - ni.
- ni, in no-mi - ne Do - mi - - - ni.
CANTUS.
O - san-na in ex-cel - sis, O - san -
ALTUS.
O - san-na in ex - - - - cel - sis, O -
TENOR.
O - san-na in ex - cel - - - - sis, O -
BASSUS.
O - san-na in ex - cel - sis,
- na in ex - cel - - - - - sis.
- sanna in excel - - - - - - - - - sis.
- san - na in ex - cel - - - - - - sis.
O - san - na in ex - - - cel - - - sis.



No. 1.



CANTUS.
A - gnus De - - - - - - i, A - gnus De - - - - i, A - - gnus De -

ALTUS.
- gnus De - - - - - - - i, De - - - - - i, A - gnus De - - - - - - i,

TENOR.
A - gnus De - - - - - - - - - - - - - i, A - gnus De - - - - i, A - - gnus De - i, A - - gnus

BASSUS.
A - gnus De - - - - - i, A - gnus De - - - i, A - gnus De -

- - - - - - i, A - gnus De - - - - i, qui

A - gnus De-i, qui tol - lis pec-ca - ta mun -

De - - - - - - i, qui tol - lis pec-

- - - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - -

tol - lis pec - ca - ta mun - - - - - - -

- di, qui tol - lis pec-ca - ta mun - - - - -

- ca - ta mun - di, qui tol - - - - lis pec - ca - - -

- di, pec-ca - ta mun - - - - - di, qui

- di, pec-ca - ta mun - - - - - - - - - di, mi-

- di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - - di,

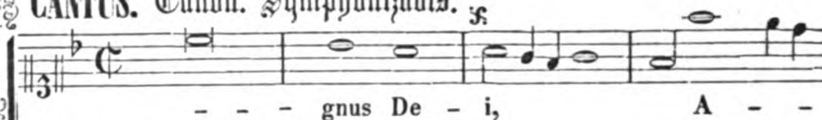
- - ta mun - di, pec - ca - - - - ta mun - - -

tol - lis pec - ca - ta mun - - - - - - di,
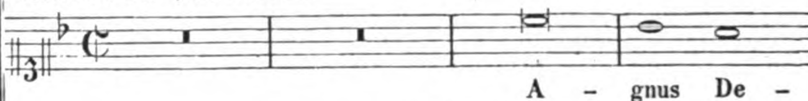
– – se – re – re no – – – bis,
mi–se–re –
mi – se – re – re no – – – bis,
– di,
mi – se – re – re no – – – –
mi – se–re – re no – bis, mi – se – re – re no – – –
– re no – – – – bis,
mi – se – re – re no – – – –
mi – se – re – re no – – – – – – bis,
mi –
– – – – bis,
mi – se – re – re no –
– bis,
mi – se – re-re no – – – – bis,
– – – – – – – – – – bis.
– se–re–re no – – – – – – – – bis.
– bis, mi – se – re–re no – – – – – bis.
mi–se – re – re no – – – – – – – bis.

Agnus Dei. No. 2.

CANTUS. Canon. Symphonizabis.



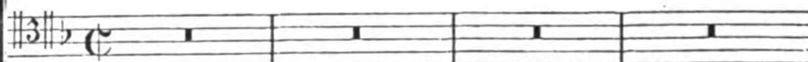
CANTUS II. Resolutio.



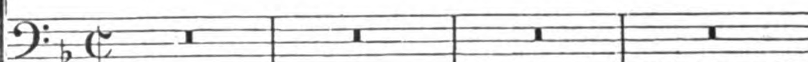
ALTUS.



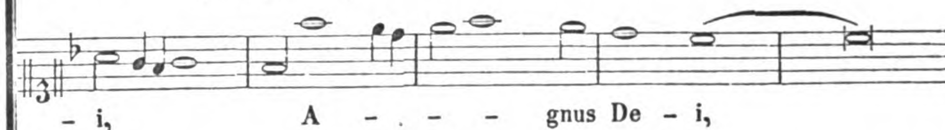
TENOR.
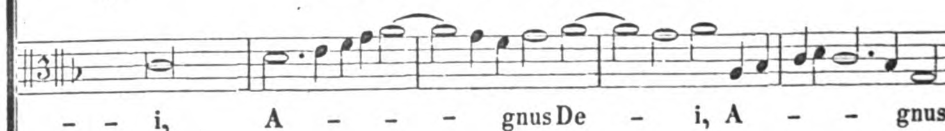


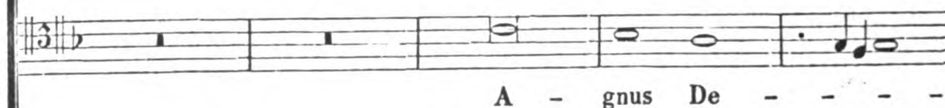
BASSUS.













A - gnus De - - - - - - - - -

A - gnus De - - - - - -

De - i, A - gnus De - - i, A - gnus De - i, A -

- - - - - i, A - gnus De - - i, A - gnus De -

De - - - i, A - gnus De - - - - - - -

i, qui tol - lis pec-ca - ta mun - - - - -

- - - - - - - i, qui tol - lis pecca -

- gnus De - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - -

- - - - - - - - i, qui tol - lis pec - ca-ta mun -

- i, A - - gnus De - - - - i,

- di, qui tol - lis pec-ca - ta mun - - - di, qui tol -

- ta mun - - - di, qui tol - lis pec-ca - ta mun-

- di, qui tol - lis pecca - - - ta mun-di, qui tol - lis pec-

- di, pecca-ta mun - di, qui tol - lis pecca - ta mun - di, qui

qui tol - lis pecca - ta mun - di, qui tol -

- lis pecca - ta mun - - - di, do - na

- - - - di, qui tol - lis pecca - ta mun - - - di,

- ca-ta mun - di, pec - ca-ta mun - di, do - na no - bis

tol - lis pec - ca - ta mun - - di, mun - - - di,

- lis pec-ca - ta mun - di, qui tol - lis pec-ca - - - -

no-bis pa - cem, do - na no-bis pa - - - - -

do - na no-bis pa - cem, do - na no-bis pa -

pa - - cem, do - na no - - - bis pa - - - -

do - na no-bis pa - cem, do - na no - - bis pa -

- - ta mun - - di, pec-ca - - ta mun - di,

- cem, do - na no - bis pa - - - -

- - - - - - cem, do - na

- cem, do - na no - bis, do - na no - - -

- cem,do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem,

do - na no - bis pa - cem, do - na

- - - - cem, do - na no-bis pa - - -

no-bis pa - - - - - cem, do - na

- - - bis, do - na no - bis pa - - - cem, do-

do - na no-bis pa - cem, do - na no - bis pa - - - cem,

no-bis pa - cem, do - na no-bis pa - - cem, do - na no - - -

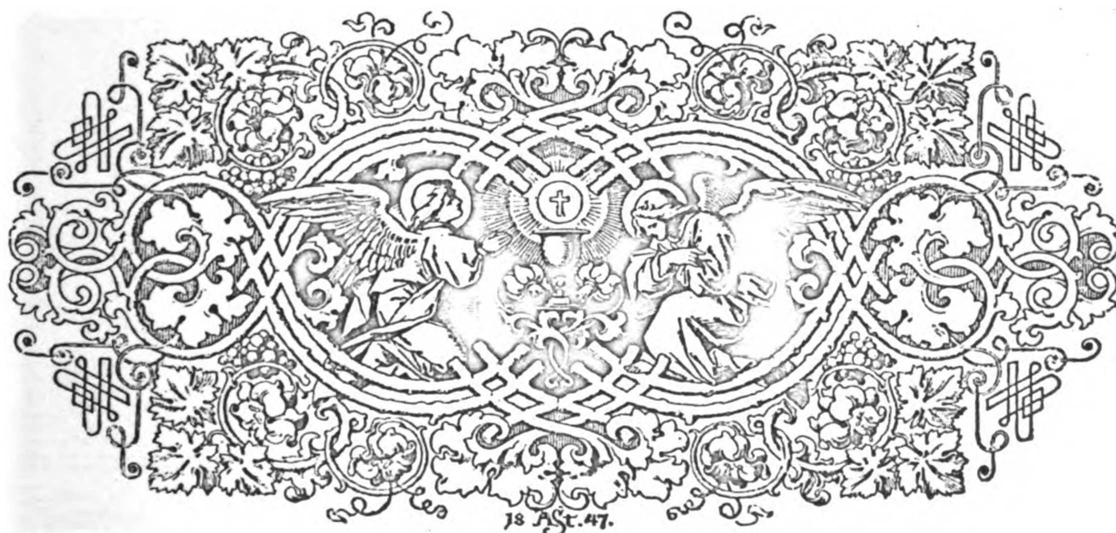
- - - - cem, do - na no - - - bis pa - cem.

no-bis pa - - - - - - cem.

- na no - bis, do - na no-bis, do - na no-bis pa - - - cem.

do - na no - - bis pa - - cem.

- - bis pa - cem, do - na no - bis pa - - cem.



II.

„Iste Confessor“

Quatuor Vocum

AUCTORE

JOANNE PETRO ALOYSIO PRÆNESTINO.
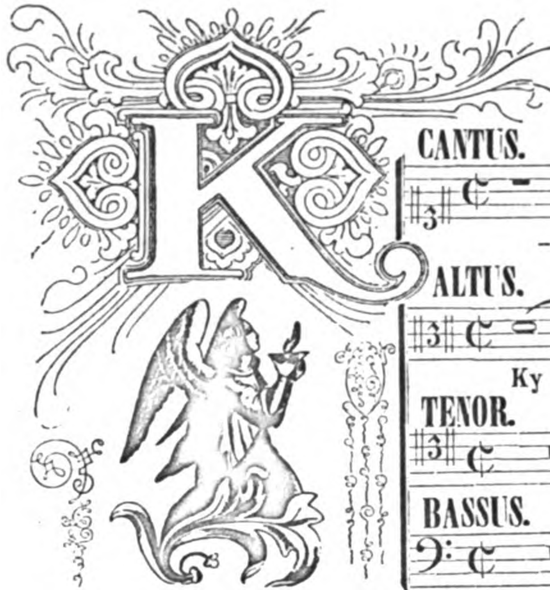
(Giovanni Pierluigi da Palestrina.)

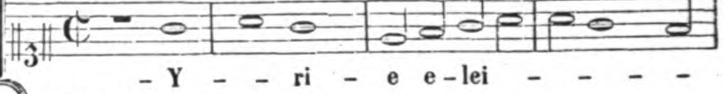


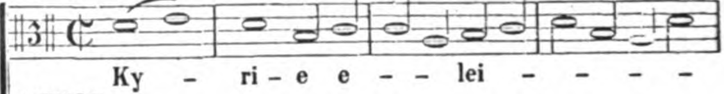
II.

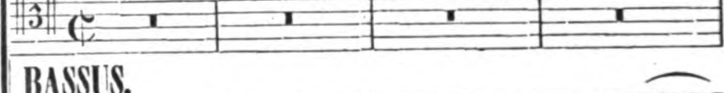
MISSA
„Iste Confessor."

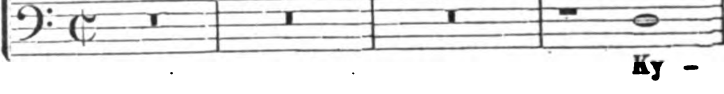
Palestrina.
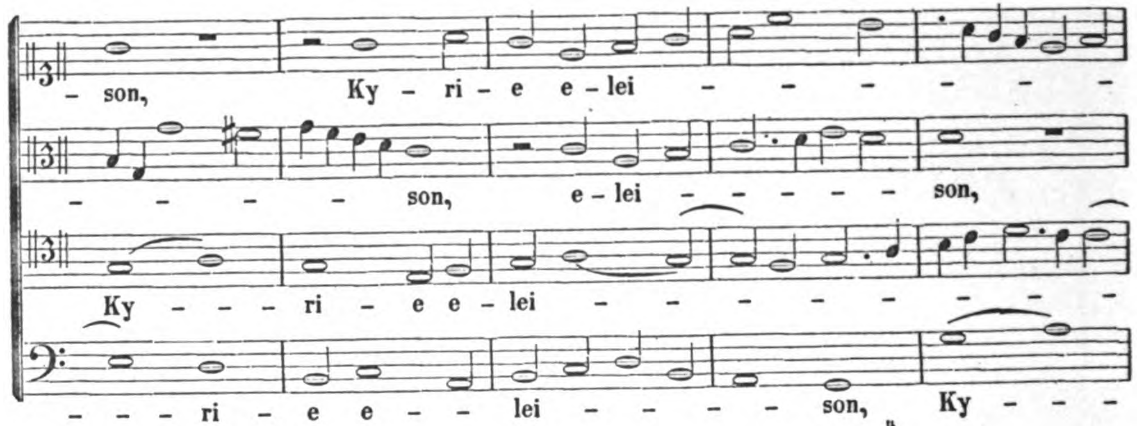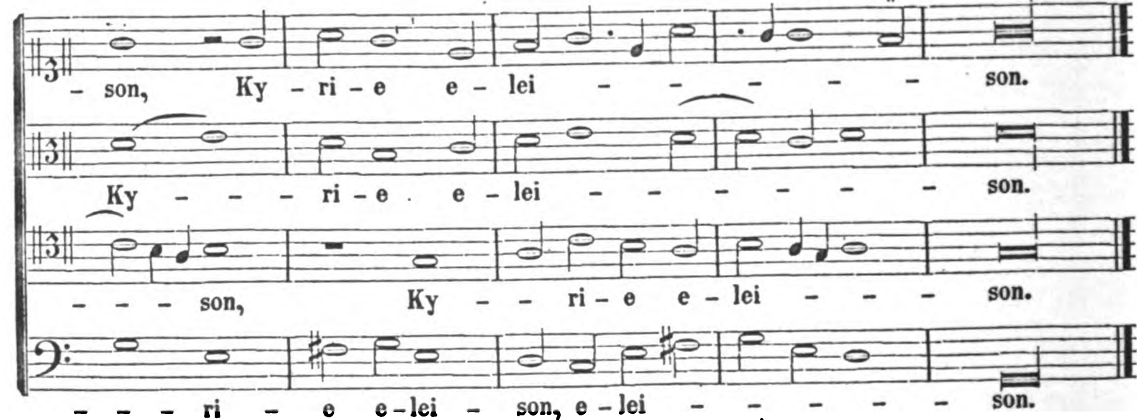














Chri - - ste e - lei -

Chri - - - ste e - lei - - -

Chri - - ste e - lei - son, Chri - - ste e -

Christe e - lei - son, Chri - ste e - lei - - - - son,

- - - - - - - son, Chri - ste e - lei - - -

- - - - - - - - - - - - son, Chri -

- lei - son, Chri - ste e - lei - - - - -

Chri - - ste e - lei - son, Chri -

- - - - son, e - - - lei - - - son.

- ste e - lei - - - - - - son.

- - - - son, e - lei - - - - son.

- - - ste e - lei - - - - - - son.

Ky - - ri - e e - lei - - -

Ky - - ri - e e -

Ky - ri - e e-lei - - - - - - son, Ky -

Ky - - ri - e e - - lei - son,

- - - - - - - son, Ky - ri - e e -

- lei - - - - son, e - - lei - - - - son, Ky - ri -

- - ri - e e - lei - - - - - - son,

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

- lei - - - - - - - - - son.

- e e - - - - - lei - - son.
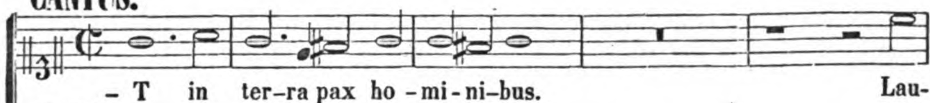
Ky - rie e - lei - - - son.

- e e - - - - - lei - - - - son.

Gloria in excelsis Deo.

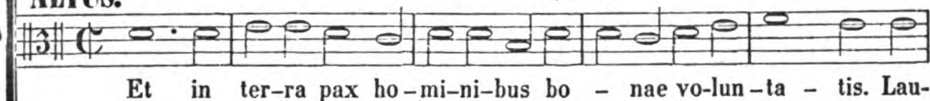


CANTUS.
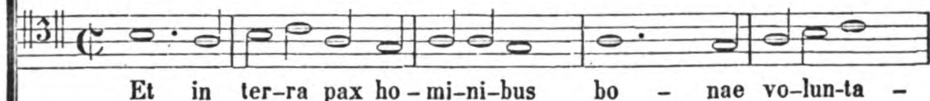


– T in ter-ra pax ho – mi – ni – bus. Lau-

ALTUS.
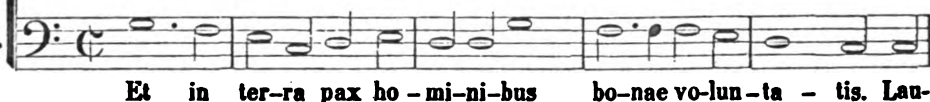


Et in ter-ra pax ho – mi – ni – bus bo – nae vo-lun – ta – tis. Lau-

TENOR.
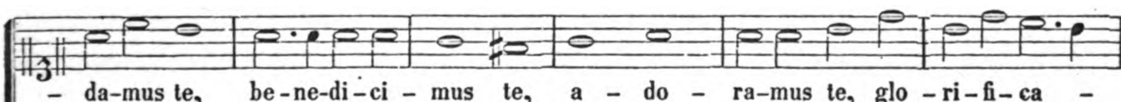


Et in ter-ra pax ho – mi – ni – bus bo – nae vo-lun-ta –

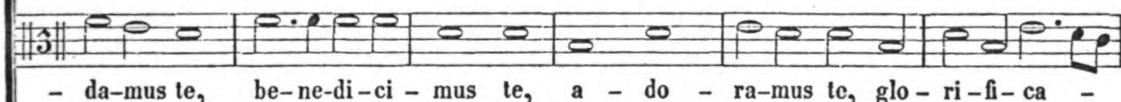
BASSUS.



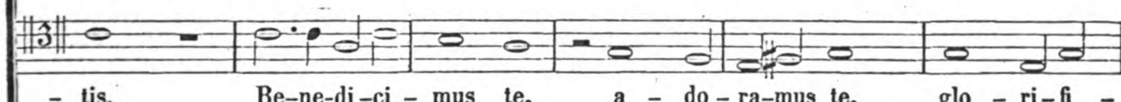
Et in ter-ra pax ho – mi – ni – bus bo-nae vo-lun – ta – tis. Lau-
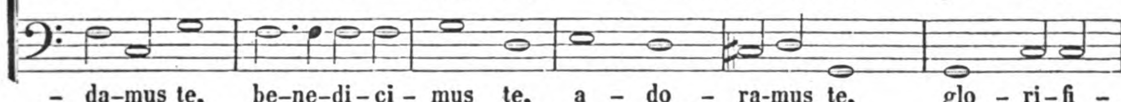


– da-mus te, be – ne – di – ci – mus te, a – do – ra-mus te, glo – ri – fi – ca –



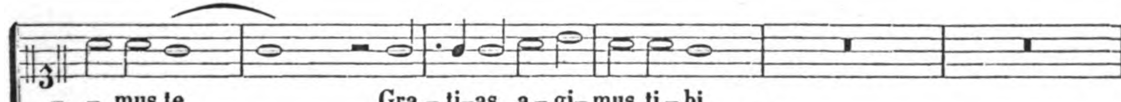
– da-mus te, be – ne – di – ci – mus te, a – do – ra-mus te, glo – ri – fi – ca –
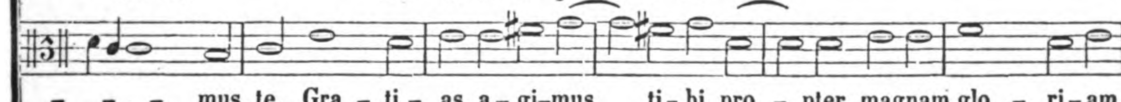


– tis. Be-ne-di – ci – mus te, a – do – ra-mus te, glo – ri – fi –



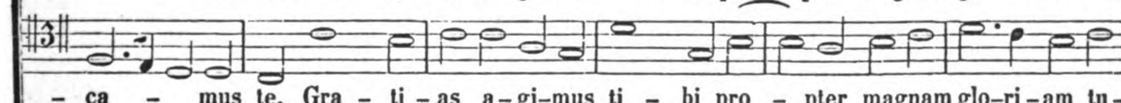
– da-mus te, be-ne-di – ci – mus te, a – do – ra-mus te, glo – ri – fi –
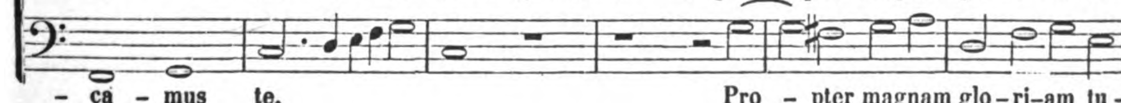


– – mus te. Gra – ti-as a – gi- mus ti – bi



– – – mus te. Gra – ti – as a – gi-mus ti – bi pro – pter magnam glo – ri – am



– ca – mus te. Gra – ti – as a – gi-mus ti – bi pro – pter magnam glo-ri – am tu-



– ca – mus te. Pro – pter magnam glo – ri – am tu –

Do - mi-ne De-us, Rex coe-le - stis, De - us Pa - ter o - mni-

tu - am. Do - mi-ne De-us Rex coe-le - stis, De - us Pa - ter o-mni-po-

- - - am. De - us Pa - ter o-mni-po-

- - - am. De - us Pa - ter o-mni-po-

- - po-tens. Je - - su Chri - ste.

- tens. Je - - - su Chri - ste. Do-

- tens. Do - mi-ne Fi-li u - ni-ge - - ni-te, Je - su Chri - -

- tens. Do-mi-ne Fi - li u-ni-ge - - ni-te, Je - su Chri - -

Do - mi-ne De-us, A - gnus De - - i, Fi - li - us Pa - tris. Qui

- mi-ne De-us, A-gnus De - - - - i, Fi-li - us Pa - - - tris. Qui

- - - ste. Qui

- - - ste. Qui

tol - lis pec - ca - ta mun - - di, mi - se - re - re no - -
tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - - - - bis.
tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - - - -
tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - - re no - -
- bis. Qui tol - lis pecca-ta mun - di, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o-nem
Qui tol - lis pecca-ta mun - di, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o-nem
- bis. Qui tol - lis pecca-ta mun-di, su - sci - pe de - preca - ti -
- bis. Su - sci - pe de - preca - ti -
no - - stram. Mi - se-re - re no-
no-stram. Qui se - des ad de-xte-ram Pa - tris, mi-se - re-re no-
- o-nem no - stram. Qui se - des ad de-xte-ram Pa - - tris, mi-se-re-re no-
- o-nem no - stram. Mi - se-re - re no-

- bis. Quo - ni - am tu so - lus san - - ctus, tu so - lus al-

- bis. Quo-ni - am tu so - lus sanctus, tu so - lus al-

- bis. Tu so - lus Do - mi - nus,

- - - bis. Tu so - lus Do - mi - nus,

- tis-si - mus Je - - - su Chri - ste, in glo-ri-a De-

- tis-si - mus Je - su Chri - ste, in glo-ri-a De-

Je - su Chri - - - ste, cum sancto Spi-ri - tu

Je - su Chri - - ste, cum sancto Spi - ri-tu in glo-ri-a De-

- - i Pa - tris, in glo-ri - a De - i Pa - tris, A - men.
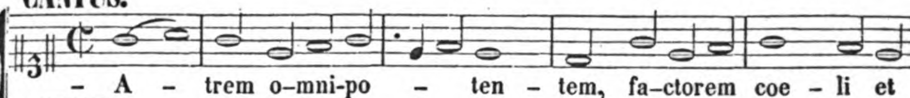
- i Pa - tris, in glo-ri - a De - i Pa-tris, A - men.

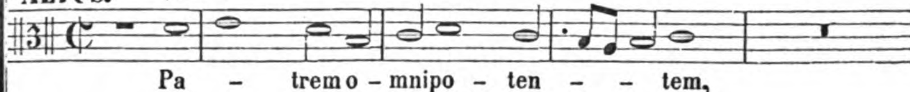
in glo-ri - a De - i Pa - tris, De - i Pa-tris, A - men.

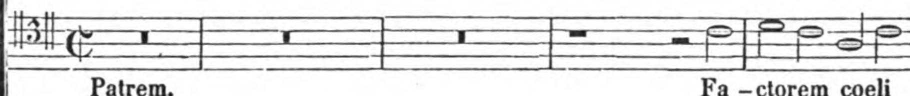
- i, in glo-ri - a De - i Pa-tris, A-men, De - i Pa-tris, A - men.

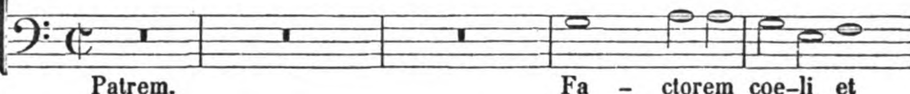
Credo in unum Deum.

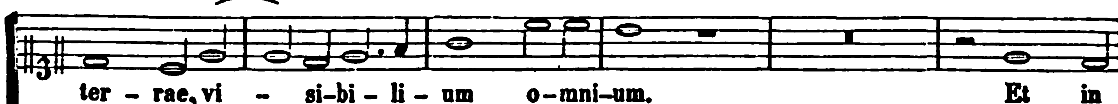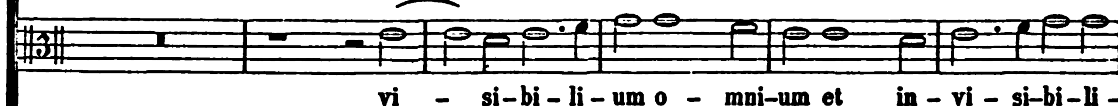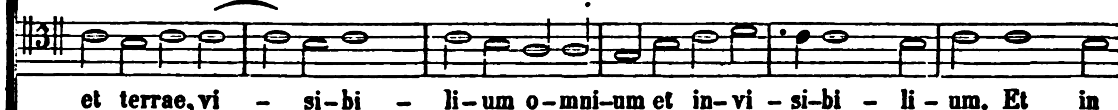






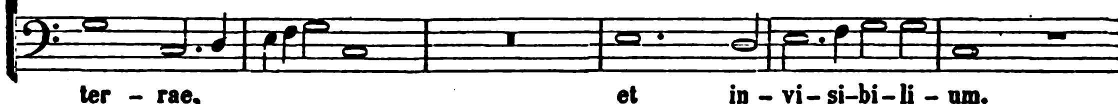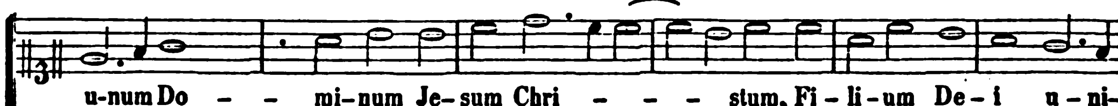




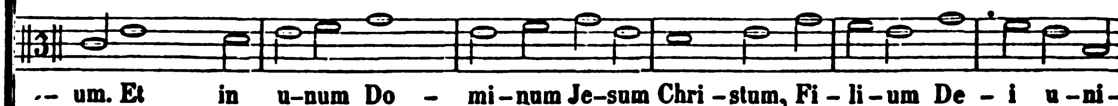


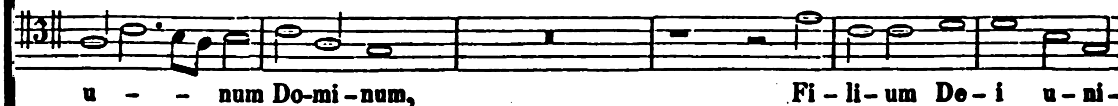














- ge-ni-tum. An-te o - mni-a saecu-

- ge-ni-tum. An-te o - mni-a sae-cu-

- ge-ni-tum. Et ex Pa-tre na - - - - tum.

- ge-ni-tum. Et ex Pa - tre na - - - - tum. De-

- la. Lu-men de lu-mi-ne,

- la. Lu - men de lu - mi-ne,

De-um de De - o, De - um ve - rum de De-o ve - -

- um de De - - o, De - um ve - rum de De - o ve -

ge-ni-tum non fa-ctum con-substan-ti-a-lem Pa - tri. Qui propter nos ho-

ge-ni-tum non fa-ctum con-substan-ti-a-lem Pa - tri. Qui propter nos ho-

- ro, per quem o - mni-a fa-cta sunt.

- ro, per quem o - mni-a fa-cta sunt.

– – mi–nes descendit de coe – lis. Et in – car–

– – mi–nes descendit de coe – – lis. Et in – car–

Et propter no–stram sa – lu – tem Et in – car–

Et propter nostram sa–lu – tem Et in – car–

– na – tus est de Spi–ri – tu san–cto ex Ma–ri – a Vir–gi–ne, et ho – mo

– na – tus est de Spi–ri – tu san–cto ex Ma–ri – a Vir–gi–ne, et ho – mo

– na – tus est de Spi–ri – tu san–cto ex Ma–ri – a Vir–gi–ne, et

– na – tus est de Spi–ri – tu san–cto ex Ma–ri – a Vir–gi–ne, et

fa – – – – – ctus est. Cru – ci – fi – xus e – ti–am pro

fa – ctus est. Cru – ci – fi – xus e – ti–am pro

ho – mo fa – ctus est. Cru – ci – fi – xus

ho – mo fa – ctus est. Cru – ci – fi – xus e – ti–am pro

no - bis, pas - sus et se-pul - tus est. Et re-sur-

no - bis, sub Pon-ti-o Pi - la-to passus et se - pul - - tus est. Et re-sur-

sub Pon-ti - o Pi - la - - to et se - pul-tus est.

no - bis sub Pon-ti-o Pi - la - to. Et re-sur-

- re-xit ter-ti - a di - - - e. Et a-scendit in coe - lum.

- re-xit ter - ti-a di - e. Et a-scendit in coe - - -

Se-cundum scri-ptu - ras. Se-

- re-xit ter-ti - a di - e se-cundum scriptu - - ras. Se-det ad

Et i-te-rum ventu - - rus est, vi-vos et mortu -

- lum. Et i-te-rum ventu-rus est, vi - vos et mortu-os.

- det ad de-xte-ram Pa - tris. Cum glori - a ju-di-ca-re,

de-xteram Pa-tris. Cum glo-ri - a ju-di-ca - re,

- os. Et in Spi-ri-tum sanctum Do-mi-

Et in Spi-ri-tum sanctum Do-mi-

cu-jus re-gni non e-rit fi - nis. Et in Spi-ri-tum sanctum Do-mi-

cu-jus re-gni non e-rit fi - - - - nis. Et in Spi-ri-tum sanctum Do-mi-

- num, et vi-vi-fi-can - tem, qui ex Pa - tre Fi-li-o-que pro-ce - dit.

- num, et vi-vi - fi-can - tem, qui - ex Pa-tre Fi-li - o-que pro-ce - dit. Qui

- num, et vi-vi-fi-can - tem, Qui

- num, et vi-vi-fi-can - tem, Fi-li-o-que proce -

Qui cum Pa - tre et Fi-li-o si - mul a-do - ra-tur, et conglo-ri-fi -

cum Pa - tre et Fi-li - o si - mul a - do - ra-tur, et conglo-ri-fi -

cum Pa -. tre et Fi-li - o si - mul. a-do - ra - tur, et conglo-ri-fi -

- dit. Si - mul a-do - ra-tur et conglo-ri-fi -

- ca - tur, qui lo-cu-tus est per Prophe - - - tas. Et u-nam san-ctam ca-
- ca - tur, qui lo-cu-tus est per Prophe - tas. Et u-nam san-ctam ca-
- ca - tur, qui lo-cu-tus est per Pro-phe - - - tas.
- ca - tur, qui lo-cu-tus est per Pro - phe - - - tas.
- tho - li - cam. Con-fi - te - or u-num ba-
- tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u -
Et a - po - sto - li - cam Ec - cle - - - si - am. In
Et a - po-sto - li - cam Ec - cle - si - am.
- pti - - - - sma in re - mis - si - o - nem pec - ca -
- num ba-pti - - sma in re - mis-si - o-nem pec-ca -
re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum, pec - ca -to - -
In re - mis-si - o - nem pec - ca - to - rum.

– to – rum. Et ex – pe – cto re – sur – re – cti – o – nem mortu – o – rum. Et

– to – rum. Et ex – pe – cto re – surre – cti – o – nem mortu – o – rum.

– – – rum. Et ex – pe – cto re – surre – cti – o – nem mortu – o – rum.

Et ex – pe – cto, Et

vi – tam, et vi – tam ven – tu – – ri saecu –

Et vi – tam ven – tu – ri sae – cu –

Et vi – tam ven – tu – ri sae – cu – li, A – men,

vi – tam ven – tu – – ri saecu – li, ven – tu – ri saecu –

– li A – men, A – – – – – men.

– li, et vi – tam ven – tu – ri sae – cu – li, A – – men.

et vi – tam ven – tu – ri sae – cu – li, A – – men.

– li, et vi – tam ven – tu – ri sae – cu – li, A – – – – men.



CANTUS.
S- An - - - - - ctus, San - - - - -

ALTUS.
San - - - ctus, San - - ctus, San -

TENOR.
San - - - - - ctus,

BASSUS.
San - - - ctus, San - - - - ctus, San -

- - - - - ctus, Do-mi-nus De-us Sa-ba-oth, Do-minus De-us Sa-

- - - - ctus, Do - minus De-us Sa-ba-oth, Do-mi-nus De - us Sa-ba-

San - - - ctus Do-minus De-us Sa-ba-

- - - ctus Do-mi-nus De-us Sa-ba - oth, De-us Sa-ba-oth,

- ba-oth, Do - mi-nus De-us Sa - - - ba - oth. Ple-ni sunt coe-li

- oth, Do - - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Pleni sunt coe-li et

- oth, Do - mi-nus De - us Sa - - - ba - - oth.

Do - minus De-us Sa-ba-oth, Sa - ba - - oth.

et ter - - - ra 'glo-ri-a

ter - - - - ra, et ter - - ra glo-ri-

Ple - ni sunt coe - li et ter-ra glo-ri-

Ple - ni sunt coe - li et ter - ra

tu-a, glo - ri - a, glo-ri - a tu-

- a tu - - - - a, glo - ri - a tu -

- a tu - - - a, glo - ri-a tu - - - a glo - ri - a

glo - ri - a tu - a, glo-ri - a tu - - a, glo - ri - a tu -

- a. O - san - na in ex - cel - - - sis,

- - - a. O - san-na in ex - - cel - - - sis,

tu - a. O - san-na in ex - cel - sis, O - san-na

- - - a. O-san - na in ex-

O - san-na in ex - - - - cel - sis.

O-san-na in ex-cel - - - - - - - - sis.

in ex-cel - - - - sis, O-san-na in ex - cel - - sis.

- - cel - - - - - - sis, O - san-na in ex-cel - sis.

Cum Tribus Vocibus.

ALTUS.

B - E - ne - di - ctus qui ve - - - -

BASSUS.

Be -

BASSUS II.

Be - ne - di - ctus qui ve - -

- nit, qui ve-nit, Be - - ne - di - ctus qui

- ne - di - ctus qui ve - - - - nit, Be -

- nit, Be - ne - di-ctus qui ve - - nit, Be - - - ne-di -

ve - - - - - - - - - nit in no-mine Do - -

- ne - di - ctus qui ve - - - - - nit in no-mi - ne Do -

- ctus qui ve - nit, qui ve - - - - - nit,

- - - mi - ni, in no-mi - ne Do - - mi - ni,

- - - mi - ni, in no-mi-ne Do - - mi - ni, Do -

in no-mi - ne Do - - - - - - - - - -

in no-mi-ne, in no-mi-ne Do - - - - mi - ni.

- - mi-ni, in no-mi-ne Do - - - - - mi - ni.

- - mi-ni, in no-mi - ne Do - - - - - mi - ni.

CANTUS. Osanna in ex-cel - sis, in ex-cel - - sis, O - san-na in ex-

ALTUS. O - sanna in ex - cel - - - - -

TENOR. O - sanna in ex-

BASSUS.

- cel - - - - - sis, O - sanna in ex - cel - - sis.

- - sis, O - san-na in ex - cel - sis, O-san-na in ex-cel - - - sis.

- cel - sis, O - sanna in ex - cel - sis, O - san-na in ex-cel - - sis.

O - san-na in ex-cel - sis, O-san-na in ex-cel - - - sis.

AGNUS DEI. No. 1.

CANTUS.

- - - gnus De - - - - - i, A-

ALTUS.

A - - - gnus De - - - - - - -

TENOR.

A - - - - gnus

BASSUS.

A -

- - gnus De - - - - i, qui tol - lis pecca - ta mun - -

- - - i, qui tol-lis pec - ca - ta mun - - -

De - - i, A - gnus De - - - - - - i,

- gnus De - - - - i, qui tol-lis pec-

- - - - di, qui tol - lis pec-ca -

- - - di, qui tol-lis pec - ca - ta mun - - di,

qui tol - lis pec-ca - - - - ta mun - - - - - -

- ca - ta mun - - di, qui tol - lis pec-ca - - - ta mun -

- ta mun - di, mi - se - re - re no - - bis, mi -

mi - se - re - re no - - bis, mi - se - re-re no -

- di, mi - se - re - re no - bis, no - - bis, mi - se-

- di, mi - se - re-re no - bis, mi - se - re-re no - bis,

- se - re - re no - bis mi - se-re-re no - - bis.

- bis, mi - se - re-re no - - - - bis, no - - bis.

- re-re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re-re no - bis mi - se - re-re no - bis.

CANTUS. Cum Quinque Vocibus.

A - - gnus De - - - - - - i, A - - - gnus

ALTUS.

A - - gnus De - - - - i, qui tol-

TENOR.

A - gnus De - - - - i, A - - - gnus De - -

BASSUS.

A - - - - - gnus De - i,

BASSUS II.

A - - gnus De - - - i, A - - -

De - - - - i, qui tol - lis pecca - ta mun - - - - -

lis pecca - - - - ta mun - di, qui tol - lis pec-ca - ta mun -

- - - - i, qui tol-lis pec - ca - ta mun - - di,

qui tol-lis pec - ca - ta mundi, qui tol - lis pe-ca -

- gnus De - i, qui tol-lis pec-ca - ta mun - -

- di, qui tol - lis pecca - ta mun - - di,

- di, qui tol-lis pecca - ta mun - - di, do - na

qui tol - lis pecca - - - - ta mun - di, do-na no-bis pa -

- ta mun - - di, qui tol-lis pec-ca-ta mun - di, do - na

- di, qui tol-lis pec-ca - ta mun - di, do - na no-bis pa -

do – na no–bis pa – cem, do – na no – bis pa – cem, do–

no – bis, do – na no – bis pa – – – – cem, do–na no–bis

– cem, do–na no – bis pa – cem, do–na no–bis pa – – cem,

nobis pa – cem, do–na no–bis pa – cem, do – na no–bis pa –

– cem, do – na no–bis, do – na no–bis pa – cem, do – na

– na no–bis pa – – cem.

pa – cem, do – na no – – – – – bis pa – cem.

do–na no–bis pa – cem, do – na no–bis pa – – – – – – – cem.

– cem, do – na no–bis pa – cem, do – na no – bis pa – cem.

no–bis pa – cem, do – na no – bis pa – – – – cem.

18 ASt. 47

III.

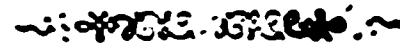
„Dies sanctificatus“

Quatuor Vocum

AUCTORE

JOANNE PETRO ALOYSIO PRÆNESTINO.

(Giovanni Pierluigi da Palestrina.)



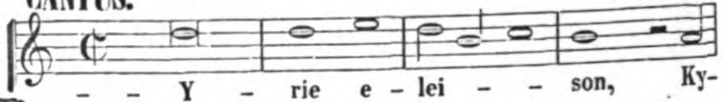
MISSA

„Dies sanctificatus."

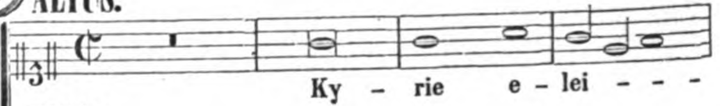




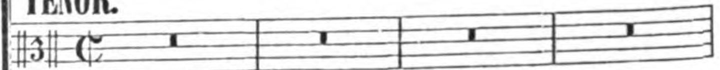
CANTUS.



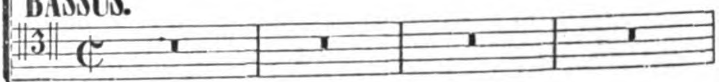
ALTUS.
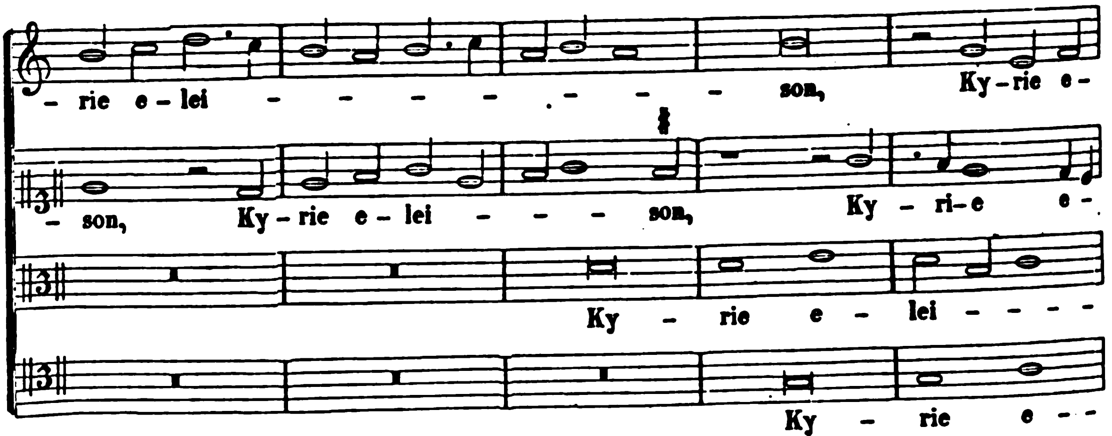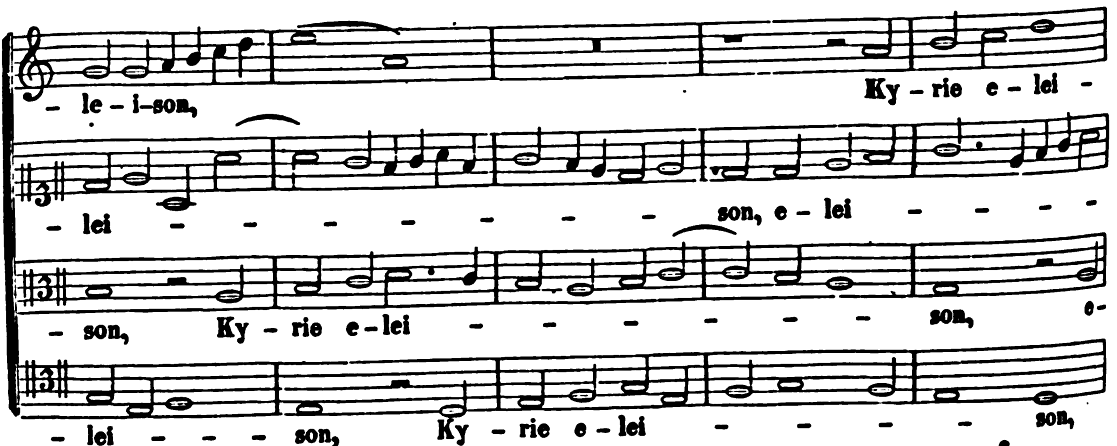


TENOR.



BASSUS.







- - - - - son, e-lei - - - - son.

- - - - son, Ky-rie e-lei - - - - - son.

-lei - son, Ky-rie e-lei - - - - - son.

Ky-rie e-lei - - - - - - - son.

Chri - - - ste e-

Chri - - ste e-lei - - - - son,

Chri - - - ste e - - - lei - - - - son, e-

Chri - - - ste e - - - lei - son, e-

- - - lei - - - son, Chri - ste e-lei - - - son,

Chri - - - ste e - lei - son, e-lei - - -

-lei - son, Chri - - - ste e-lei - - - son, e-

- - - lei - - - - son, Chri - - - - - ste e-

Chri - - - - ste e - lei - - - - - - - -

- - - son, Chri - - - - ste e - - - - - -

- lei - - - son, Chri -

- lei - - - son, Chri - ste e - lei - - - - -

- son, Chri - - - ste e - lei - - - son.

- lei - - - - son, Chri - ste e-lei - - - son.

- ste e - lei - - - - - - son, e - lei - - - - - son.

- - son, Chri - - - ste e - lei - - - - son.

Kyrie e - lei - - - - son, Ky-

Ky - rie e - lei - - - - - - - - -

Ky - rie

Ky - rie e-

- rie e - lei - - - - - - - - son, Ky-

- son, Ky - rie e - lei - - - - son, e - lei - son,

e - lei - - - - son, e - lei - son, e - lei - - -

- lei - - - - son, e - - - - le - i - son, e -

- rie e - lei - - - son, e-lei- - - - son, Ky-rie

Ky-rie e-lei - - - - - - son, Ky -

- son, Ky - rie e - lei - - - - son,

- - - lei - son, Ky-rie e - lei - - -

e-lei - son, e - lei - - - - - - son.
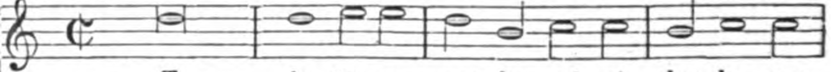
- rie e - lei - son, e-lei - - - - - son.

Ky-rie e - lei - - - - - - son.

- - - son, Ky-rie e - lei - - - - - - son.

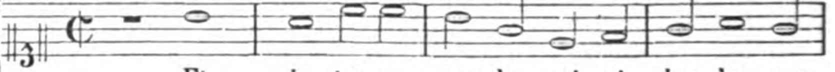
GLORIA IN EXCELSIS DEO.

CANTUS.



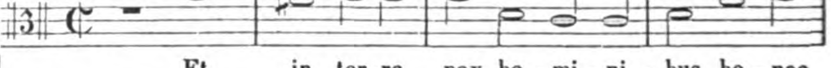
E – T in ter-ra pax ho – mi – ni – bus bo – nae

ALTUS.



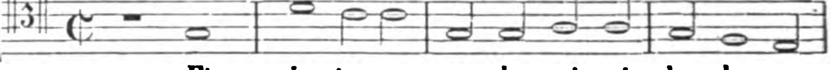
Et in ter-ra pax ho – mi – ni – bus bo – nae

TENOR.

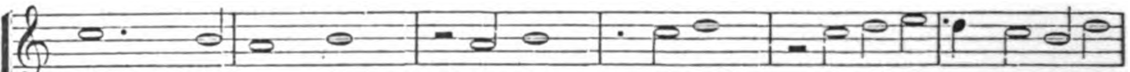


Et in ter-ra pax ho – mi – ni – bus bo – nae
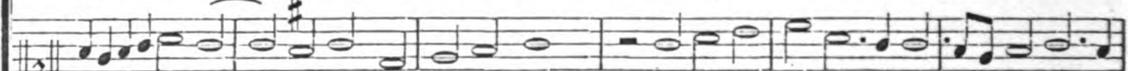
BASSUS.



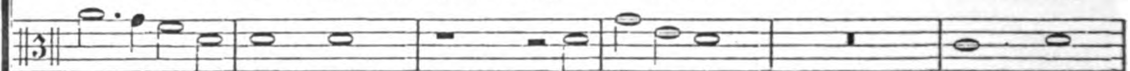
Et in ter-ra pax ho – mi – ni – bus bo – nae



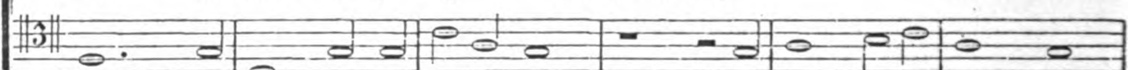
vo – lun – ta – tis. Lau-da – mus te, be-ne-di – – ci-mus
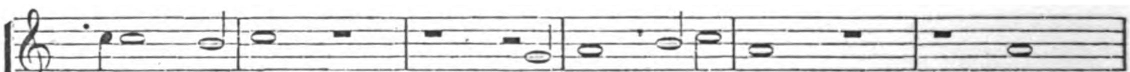


vo – lun – ta-tis. Lau-da-mus te, be-ne-di – ci-mus te,



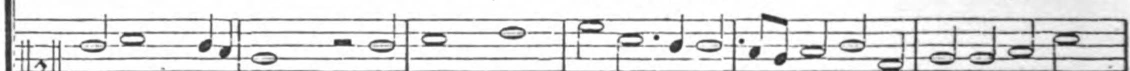
vo – lun-ta – tis. Lau-da-mus te, be – ne –



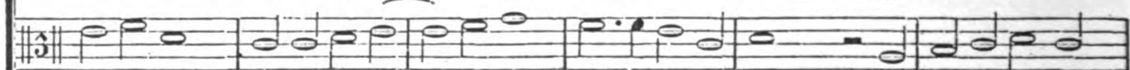
vo – lun-ta – tis. Lau-da-mus te, be – ne – di – ci – mus te,



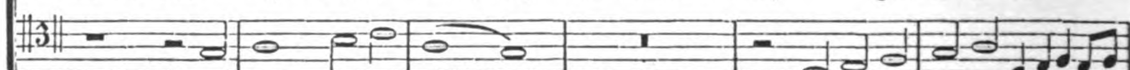
te, a – do – ra-mus te, glo –



a – do – – ra – – – mus te, glo – ri – fi - ca –



– di - ci-mus te, a – do-ra – mus te, a – do-ra-mus te, glo-ri-fi-ca –



a – do – ra-mus te, glo-ri-fi – ca – – –

– ri – fi – ca–mus te. Gra – ti–as a – gi – mus ti – – – – – –

– – – mus te. Gra – ti–as a–gi–mus ti – – bi pro-

– – mus te. Gra – ti–as a – gi – mus ti – – – bi

– – mus te. Gra – ti – as a – – gi – mus ti – – – –

– bi pro–pter magnam glo – ri–am tu – am. Do–mi–ne De – –

– pter magnam glo – ri–am tu – – – am.

propter magnam glo – ri–am tu–am. Do–mi–ne De – us Rex

– bi. Do–mi–ne De – us

– us, Rex coe – le – – – – – – stis, De – us Pa –

Do – mi–ne De – us Rex coe – le – stis, De – us

coe – le – stis, De – us Pa –

Rex coe – le – stis, De – us Pa –

- - - ter o - mni - - po - tens. Do - mi-ne Fi -
Pa - ter o - mni - po - tens. Do - mi - ne
- ter o - mni - - - po - tens. Do - mi-ne Fi - li u - ni - ge - - ni-
- ter o - mni-po-tens. Do - mi-ne Fi - li u - ni - ge - - ni-

- - li u-ni-ge - - ni - te, Je - su Chri -
Fi-li u-ni-ge - - ni-te, Je - - su Chri - ste, Je - su Chri-
- - te, Je - - - - - su, Je - - su
- te, Je - su Chri - ste, Je-su Chri -

- - ste. Do - mi-ne De - us, A-gnus De - -
- - - ste. Do-mi-ne De - us, A-gnus De-
Chri - ste. Do-mi-ne De - us, A - gnus De - i,
- - ste. Do-mi-ne De - us, A - gnus De-i,

- - - - i, Fi-li-us Pa - - - - - tris.

- i, Fi-li-us Pa - tris, Fi - li-us Pa - - - tris.

Fi-li-us Pa-tris, Fi - li-us Pa - - - - - tris.

Fi - li-us Pa - tris, Fi-li-us Pa - - - tris.

Qui tol - lis pec - ca-ta mun - - - - - di,

Qui tol - lis pec-ca - - ta mun - - - - di,

Qui tol - lis pec - ca-ta mun - di, mi-

Qui tol - lis pec-ca-ta mun - di, mi-

mi - se-re - re no - bis. Qui tol -

mi - se - re - - re no - - - - bis. Qui tol -

- se - re - - re no - - - bis. Qui tol - - lis

- - se-re - - re no - bis. Qui tol -

- lis pec-ca - ta mun - di, sư - sci-pe · de - pre-

- lis pec-ca-ta mun - di, su - sci-pe de - pre-ca - - -

pec - ca - ta mun - di, su - sci-pe de - pre-ca-ti-o -

- lis pecca - ta mun - di, su - sci-pe de - pre-ca -

- ca-ti-o - - nem no - stram. Qui se - des ad de-xte - ram Pa -

- ti - o - nem· no-stram. Qui se - des ad de-xteram Pa - tris, Pa -

- - - - nem no - stram. Qui se - des ad

- ti - o - nem no - stram. Qui se - des ad de-xte-ram Pa -

- - - - tris, mi - se-re - re no-

- - - tris, mi - se-re - re no -

de-xte - ram Pa-tris, mi - se - re - - - re no - bis.

- tris, mi - se - re - re no - - - bis, mi - se-re-re

- - - bis. Quo - ni-am tu so - lus san - ctus, tu so - lus

- - - bis. Quo - ni-am tu so-lus sa n - - ctus, tu so - lus Do - -

Quo - ni - am tu so - lus san - - ctus, tu so - - - lus

no - bis. Quo - ni-am tu so - lus san - ctus,

Do - mi - nus, tu so - lus al - - tis - si - mus

- mi - nus, tu so - lus al - - tis - si - mus. Je -

Do - mi - nus, tu so - lus al - tis - - - si - mus Je -

tu so - lus al - tis - si - mus Je -

Je - su Chri - - ste, cum san - cto Spi-ri - tu

- - - - - su Chri - ste, cum san - cto Spi-ri - tu

- - - - su Chri - - ste, cum san - cto Spi-ri - tu

- - su Chri - - ste, cum san - cto Spi-ri - tu

in glo-ri - a De - i Pa - tris, A - men, in glo-ri-

in glo-ri - a De - i Pa - - tris, A - men, in glo-ri-

in glo-ri - a De - i Pa-tris, A-men, in glo-ri - a,

in glo-ri - a, in glo-ri - a,

- a De - - - - i Pa - - tris, A - - - - men.

- - a De - - - i Pa - - - - - tris, A - - men.

in glo-ri - a De - i Pa - tris, A - - men.

in glo - ri - a De - i Pa - - tris, A - - - men.

Credo in unum Deum.



CANTUS.

- Atrem. Fa - clo-rem coe -

ALTUS.

Patrem. Fa - cto-rem coe -

TENOR.

Pa - trem o - mni-po - ten-tem, fa - ctorem coe -

BASSUS.

Patrem o-mni - - po - ten-tem,

– li et ter – – – – – – rae, vi – si – bi – li – um o–mnium

– li et ter – rae, vi – si – bi – li–um o – mni–um

– li et ter – – – – – rae, vi – si-bi – li – um o – mni-

vi – si – bi – li–um o–mnium

et in – vi–si – bi – li–um.

et in–vi – si – bi – – li – um. Et

– um et in – vi – si – bi – li – um. Et in u – num

et in – vi – si – bi–li – um. Et in u – num Do-mi-num

Et in u – num Do – mi – num Je – sum Christum, Fi – li – um De – i u – ni-

in u – num Do–minum Je – sum Chri – – stum, Fi – li – um De–i u – ni-

Do–minum Je – – – sum Chri–stum, Fi – li – um De – i u – ni-

Je – – sum Chri – stum, Je – sum Chri–stum.

- ge - ni - tum. Ante omni-a saecula,

- ge - ni - tum. Et ex Pa-tre na - tum an - te o-mni - a sae - - - cu-la,

- ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - - - tum an-te o - mni-a sae-cu - la, De-

Et ex Pa-tre na - - - - tum De-

De-um de De - o, lu-men de lu-mi-ne, De - um

De - um de De - o, lu-men de lu - mine, De-

- um de De - o, lu-men de lu-mi-ne, De - um ve -

- um de De - o, lu-men de lu - mine, De - um ve - rum

ve - rum de De-o ve - - - ro, ge-ni - tum non fa - ctum, con - sub-

- um ve - rum de De-o ve - ro, ge-ni - tum, non fa - ctum, con -

- - rum de De - o ve - - ro, ge - ni - tum, non fa - ctum, con -

de De - - - - o ve - - - ro,

- stan - ti - a-lem Pa - - tri, per quem o - mni-a fa - cta sunt.

- sub - stan-ti - a-lem Pa - - tri, per quem o-mni-a fa - cta sunt. Qui

- sub - stan-ti - a-lem Pa - - - tri, per quem o-mni - a fa-cta sunt.

per quem o-mni - a fa - - - - cta sunt.

Qui pro - pter nos ho - - mi-nes, et

pro - - pter nos ho - - - - mi-nes, et pro - pter nostram

Qui pro - pter nos ho - - mines, et pro - - - - pter

Et propter no - stram, et pro - pter

pro - pter no-stram sa - lu - tem des - cen - dit de coe - lis.

sa - lu - - - - - tem des - cen - dit de coe - lis.

nostram sa - lu - tem descen - dit de coe - - lis.

no - stram sa - lu - tem descen - dit de coe - lis.

Et in-car - na - tus est de Spi - ri-tu san-cto ex

Et in-car - na - tus est de Spi - ri-tu san-cto ex

Et in-car-na - tus est de Spi - ri-tu san-cto ex

Et in-car - na - tus est de Spi - ri-tu san-cto,

Ma-ri-a Vir-gi-ne, et ho - mo fa - ctus est.

Ma-ri-a Vir-gi-ne, et ho - mo fa - - ctus est.

Ma-ri-a Vir-gi-ne, et ho - mo fa - - - ctus est.

et ho - mo fa - ctus est.

Quatuor.

CANTUS. Cru-ci-fi - xus e-ti-am pro no - - -

CANTUS. II. Cru -

ALTUS. Cru-ci - fi-xus e-ti-am pro no - -

ALTUS. II. Cru -

- bis e - - ti - am pro no - bis, sub Pon-ti - o Pi - la -

- ci - fi - xus e - ti-am pro no - - bis, sub Pon-ti - o Pi-la -

- bis, e - - ti - am pro no - bis, sub Pon-ti - o Pi-la -

- ci - fi - xus e - ti - am pro no - - bis, sub

- - - - to pas - sus et se - pul - - - - tus

- - - - - to pas - sus et se - pultus est, pas - sus et se-pul - tus

- to pas - sus et se-pul - tus est, et se-pul - tus est.

Pon - ti-o Pi - la - to pas - sus et se-pul - - tus est.

est. Et re - sur - re-xit ter-ti - a di - - - e se-cun - - dum scriptu - -

est. Et re-sur - re-xit ter-ti - a di - - - - e se-cun - dum scri-

Se-cun-dum scri-ptu - ras,

Et re-sur - re - xit ter-ti - a di - e se - cundum scri-

- - ras. Et a - scen - dit in coe - lum, se -

- ptu - - - ras. Et a - scen - dit in coe -

scri - ptu - - ras. Et a - - scen - dit in coe -

- ptu - ras. Et a - - scen - dit in coe - lum, se -

- det ad de - xte - ram, ad de - xte - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven -

- lum, se - det ad de - xte - ram Pa - tris. Et i - te - rum

- lum, se - det ad de - xte - ram Pa - - - tris.

- det ad de - xte - ram, ad de - xte - ram Pa - tris. Et i - - te - rum

- tu - - - rus est cum glo - ri - a ju - di - ca - - re

ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di - -

cum glo - - ri - a ju - di - ca - - - - re

ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di -

vi - vos et mor - tu - os: cu - jus re - gni non e-rit

- ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu-

vi - vos et mor - - tu - os: cu - jus re - gni non

- ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus re - gni non

fi - - nis, cu-jus re - gni non e-rit fi - - nis.

- jus re - - gni non e - - rit fi - - - - nis.

e-rit fi - nis, cu-jus re - gni non e-rit fi - - - - nis.

e-rit fi - nis, cu - jus re - gni non e-rit fi - - nis.

CANTUS. Et in Spi - ritum san - - ctum Do-mi - num, et vi-vi - fi-

ALTUS. Et in Spi - ritum san - - ctum Do-mi - num, et vi-vi - fi-

TENOR. Et in Spi - ritum san - - ctum Do-mi-num, et vi-vi - fi-

BASSUS. Et in Spi - ritum san - - ctum Do-mi - num,

– can – – – tem, qui ex Pa – tre Fi – – – li – o–que pro–ce –

– can – – – tem, qui ex Pa – tre Fi – li – o – – que pro–ce –

– can – – – tem, qui ex Pa – tre Fi – li – o – – – que pro–ce –

qui ex Pa – tre Fi – li – o que pro–ce –

– dit. Qui cum Pa – tre et Fi – li – o si – mul a – do – ra – tur et

– dit. Qui cum Pa – tre et Fi – li – o si – mul a – do – ra – tur et

– dit. Qui cum Pa – tre et Fi – li – o si – mul a – do – ra – tur et

– dit. si – mul a – do – ra – tur et

con–glo–ri – fi – ca – tur, qui lo–cu–tus est per Pro–phe – tas. Et u – – nam

con–glo–ri – fi – ca – – tur, qui lo–cu–tus est per Pro – phe – tas. Et u – nam

con–glo–ri – fi – ca – tur, qui lo–cu–tus est per Prophe – – – tas. Et u – nam

con–glo–ri – fi – ca – tur, qui lo–cu–tus est per Pro – – phe – tas.

san - ctam ca - - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec-

san - ctam ca - tho - - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec-cle -

san - ctam ca - tho - li - cam et a - - - po - sto - li - cam Ec - -

Et a - - - po - sto - li - cam Ec - -

- cle - si - am. Con - fi - te - or u - num ba - - pti - sma in

- si - am. Con - fi - te - or u - num ba - pti-sma in re - mis -

- cle - si - am. Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma in re-

- cle - si - am. Con - fi - te - or u - num ba - - - - pti - sma

re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. Et ex - pe - cto

- - - - si - o - nem pec - ca - to - - - rum. Et ex - pe - cto

- mis - - si - o - nem pec - ca - to - rum. Et ex - pe - cto

Et ex - pe - cto

re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - - rum. Et vi -

re - sur - re - - - - cti - o - nem mor - tu - o - - rum. Et vi -

re - sur - re - - - - cti - o - nem mor - tu - o - - - - rum. Et vi -

re - sur - re - - - - cti - o - nem mor - tu - o - - rum. Et vi -

- tam ven - tu - ri sae - cu - li, A - - - - - men, et vi -

- tam ven - tu - ri sae - cu - li, A - - - - - - - men, et vi -

- tam ven - tu - ri sae - cu - li, A - - - - - men, et vi -

tam et vi -

- tam ven - tu - ri sae - cu - li, A - - - - - - - men.
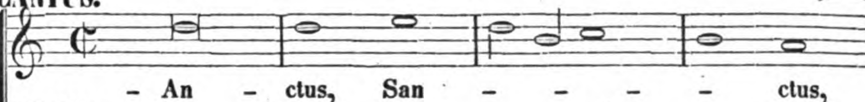
- tam ven - tu - ri sae - cu - li, A - - - - - - - - men.

- tam ven - tu - ri sae - cu - li, A - - - - - - - men.
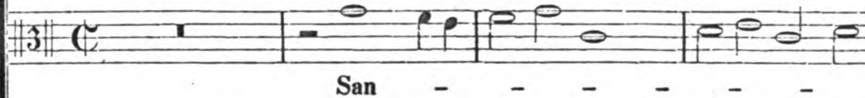
- tam ven - tu - ri sae - cu - li, A - - - - - - - - men.

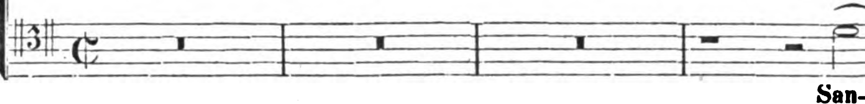

Sanctus.

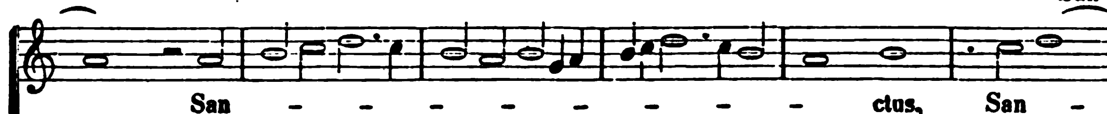


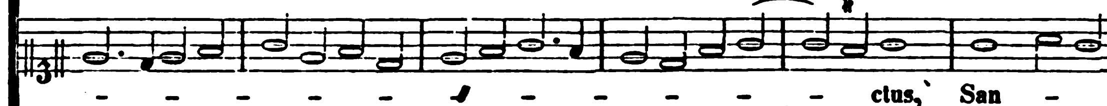

CANTUS.
- An - ctus, San - - - - ctus,

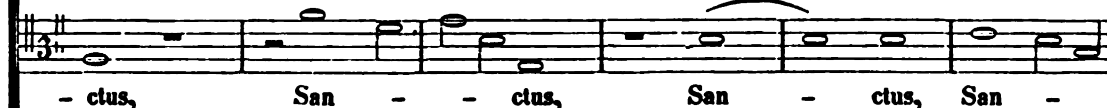

ALTUS.
San - - - - - ctus, San - -

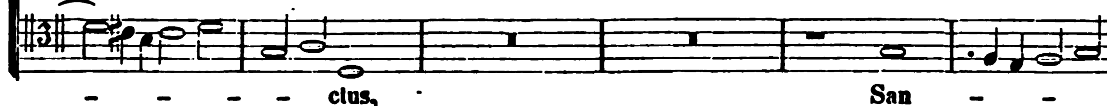

TENOR.
San - - - - - - -

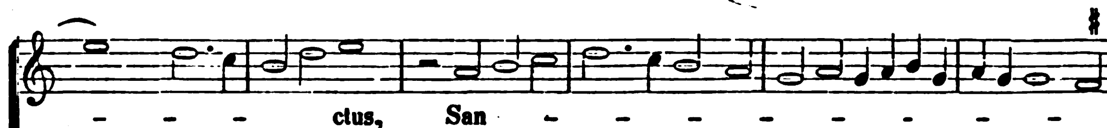

BASSUS.
San-

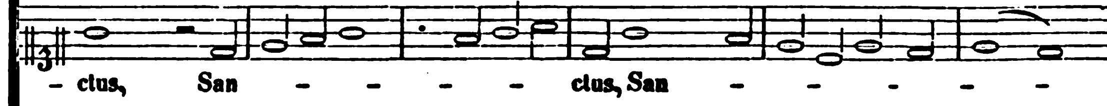

San - - - - - - - - ctus, San -

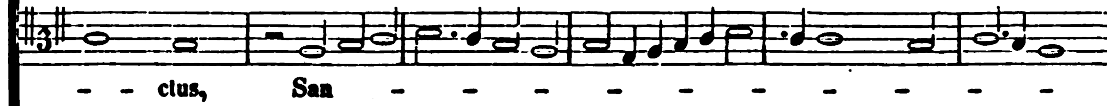

- - - - - - - - - - - - ctus, San -
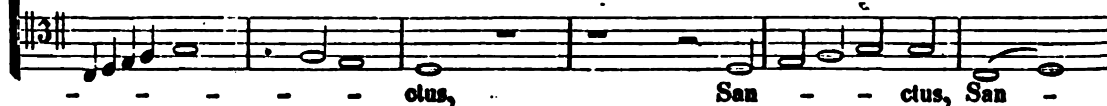

- ctus, San - - ctus, San - ctus, San -


- - - - ctus, San - -


- - - ctus, San - - - - - - - - - -


- ctus, San - - - - ctus, San - - - - -


- - ctus, San - - - - - - - - - -


- - - - - - ctus, San - - ctus, San -

- ctus, Do - mi-nus De - us Sa-ba-oth, Do - mi-nus
- - ctus Do - mi-nus De - us Sa - - ba-oth, - -
- ctus Do - mi - nus De-us Sa - - - ba - oth, Sa - - - -
- ctus Do - mi-nus De-

De - - us Sa - ba - oth, Sa - - - - -
Do - mi-nus De - us Sa - ba-oth, De - us Sa - - baoth.
- - - - - ba - oth, Do - mi - nus De-us Sa - ba - oth, De - us
- us Sa-ba - oth, Sa - ba-oth, Do - mi-nus De - us, De - us

- - - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - - - - ra,
Ple - ni sunt coe - li et ter - - - - ra, et ter -
Sa-ba - oth. Ple - ni sunt
Sa-ba-oth. Ple-ni sunt coe - li

et ter – – – – – – – ra glo – ri – a tu – –

– ra, ple – – – – ni sunt coe – li et ter – ra glo – ri –

coe – li et ter–ra glo – ri – a tu–a.

Ple – ni sunt coe – li et ter – ra glo – ri – – a

– a. O – san – na in ex-cel – – sis, O – san – na

– a tu – a. O–san – na in ex – – cel – – – – sis,

O – san – na in ex – – cel – sis, O–

tu – a. O – san – na in ex, –

in ex – – – cel – – – – – – – sis.

O – san – na in ex – cel – – – – sis.

– san – na in ex-cel – – – – – – sis.

– cel – – – sis, O – san – na in ex – cel – sis.

Quatuor.

CANTUS.
Be - ne - di - ctus qui ve -

CANTUS II.
Be -

ALTUS.

TENOR.
Be - ne - di - ctus qui ve - - - - nit, qui ve -

- - - - - nit, qui ve - - - - - nit, Be - ne - di - ctus qui ve - - -

- ne - di - ctus qui ve - - - - nit, qui ve - - - - - nit, qui

Be - ne - di - ctus qui ve -

- - - - nit, Be-ne-di - ctus qui ve - - - nit,

- - - nit, Be - ne - di - ctus qui ve - nit in

ve - - - - nit, qui ve - - nit in no - mi-

- - - nit, qui ve - - - - - - - - nit

qui ve - - - - - - - - - - - nit

no - mi-ne Do - mi - ni,

- ne in no - mi - ne Do - mi-

in no - mi - ne Do - mi - ni,

in no - mi - ne

in no - mi - ne Do - - - - - - - mi - ni,

- - ni, in no - mi - ne Do - -

Do - - - mi - ni, in no - mi-

Do - mi - ni, Do - - - - mi - ni, Do -

in no-mi-ne Do - - mi - ni, in no- mi - ne Do -

- - - - - - - mi - ni, in nomi - ne, in no- mi-

- ne Do - - mi- ni, in no-mi - ne Do - mi-ni,

- - mi - ni, in no-mi - ne Do - mi-ni,

- mi - ni, in no-mi-ne Do - - - - mi - ni.

- ne Do - - - - mi - ni, Do - mi - ni.

in no-mi-ne Do - - - - - mi - ni.

in no-mi - ne Do - - - - - mi - - - ni.

CANTUS.

O - san - na in

ALTUS.

O - san - na in ex-cel -

TENOR.

O - san - na in ex-cel - sis, O-san-na in ex - -

BASSUS.

Osan - na in ex-cel - - - - sis,

ex-cel - - - - - sis, O-san - na in ex-

- - sis, ex - cel - - - - - sis, O - san - na in ex - cel -

- - cel - - - - sis, O - san - na in ex-cel - -

O - san - na in ex-cel - - sis, in

- cel - sis, O - san - na in ex-cel - - - - sis, ex-

- sis, O - san - na in ex-cel - - - - - - sis,

- sis, Osan - na in ex-cel - sis, O - san - na in ex-

ex-cel - - - - sis, O - san-na in ex-

- cel - sis, O-san-na in ex - cel - - - - - - - sis.

O - san - na in ex-cel - - - - - - - - - - - sis.

- cel - sis, O - san-na in ex - cel - - - - - - - - - sis.

- cel - - - - - - - - - sis, O - san-na in ex - cel - sis.

AGNUS DEI. No. 1.

CANTUS.

- gnus De - i, A-gnus De - - i, A-

ALTUS.

A - gnusDe - - - - - i, A - gnus De - - -

TENOR.

A - gnus De - - i, A - gnus De -

BASSUS.

A -

- gnus De - - - - i, A - gnus De - i, qui

- - - - - - - - - - i, qui tol-lis pec - ca-ta mun -

- - - - i, qui tol-lis pec - ca-ta mun - - - - - - di,

- gnus De - - - - - - i, qui tol-lis pec - ca-ta mun - - di, mun-

tol - lis pec - - ca - ta mun - - - - - - di, qui tol-lis

- - - di, pec - ca - ta mun - - - - - di,

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec-

- - - - di, qui tol- lis pec - ca - ta

pec - ca - ta mun - - - - - - di, mi -

qui tol - lis pec-ca - ta mun - di, mi - - - se -

- ca - ta mun - - - - - - - di, mi - - se-

mun - - di, pec - ca - ta mun - di, mi - - se - re -

- se - re - re no - - - - - - - - - bis,

- re - re no - - - bis, mi-se-re-

- re - re, mi - - se - re-

- re, mi - se - re - re no - - - - - - bis,

mi - - - se - re - re no - - - - - - - - -

- - re no - - - - - - bis, mi - - se - re - re no -

- re no - - - - - bis, mi - - se - re - re

mi-se-re - re no - bis, mi - se - re-re no - -

- - - - bis, mi - se - re-re no - - bis.

- bis.

no - - bis, no - - - - - - - - - - - - - - bis.

- bis, mi - - se - re - re no - - - bis.

CANTUS.
A - - gnus De - - - i, A - gnus De - i, A -

ALTUS.
A - - gnus De - - - i, A - gnus De - -

Resolutio.

ALTUS. II.

Canon in Diatesseron.

TENOR.
A - - - gnus De -

BASSUS.
A - - - gnus De-

- - gnus De - - - - - - i, A - - - gnus De - - - -

- - - - - i, A - - - - - - gnus De - - - i,

A - - - gnus De - - - - - - - - - - -

- - - - - - - - - - - i, A - gnus

- - - - - - - - - - - i, A - - - gnus De - - -

- - - - - - - - - - - i, qui tol - lis pec-

qui tol - - lis pec - ca - - - - - ta mun - di,

- - i, A - gnus De - - - - - - i,

De - - - - - - - i, qui tol -

- i, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec-ca-ta

– ca – ta mun – – di, pec – ca – ta mun – – – – – – di, qui tol–

pec – ca – ta mun – – di, qui tol – lis pec-

qui tol – lis pec – ca – ta

– lis pec – ca – ta mun – di,

mun – – – – – – di, qui tol – lis pec – ca – ta

– – lis pec – ca – ta mun-di, qui tol – lis pec – ca – – – – ta

– ca – – – – – ta mun – – – – – – – – – – – di, pec-

mun – di, qui tol –

qui tol – lis pec – ca – ta mun – – –

mun – – – – – – – – – di, qui tol – lis

mun – di, mun – – – – – di, do – na

– ca – ta mun – – di, qui tol – lis pec – ca – ta mun – di, do – na

– lis pec – ca – ta mun – – – – – di,

– – – di, do – na

pec – ca – ta mun – di, pec – ca – ta mun – di, do – na

no - bis pa - - - - - - - - cem, do - na no - bis

no - bis pa - - - - - cem, do - - na no - - bis

do - - na no - - bis pa - - -

no - bis pa - - - - - - - - cem,

no - bis pa - - - cem, do - - na no - bis

pa - cem, do - na no - - bis pa - - - cem,

pa - - - cem, do - na no - bis pa-cem,

- - - - - cem, do - - na

do - - na no - - bis pa - - - - - - -

pa - cem, do - na no - - bis pa - - - - - - -

do - na no - bis pa - - cem, do - na no - bis pa -

do - - na no - bis pa - - cem, do - na no - - -

no - bis pa - - - - - - - cem, do - na no - - bis

- cem, do - na no - - bis pa - - - - - - - - cem,

- cem, do - na no - - - - bis pa - - cem, do - na no - - -

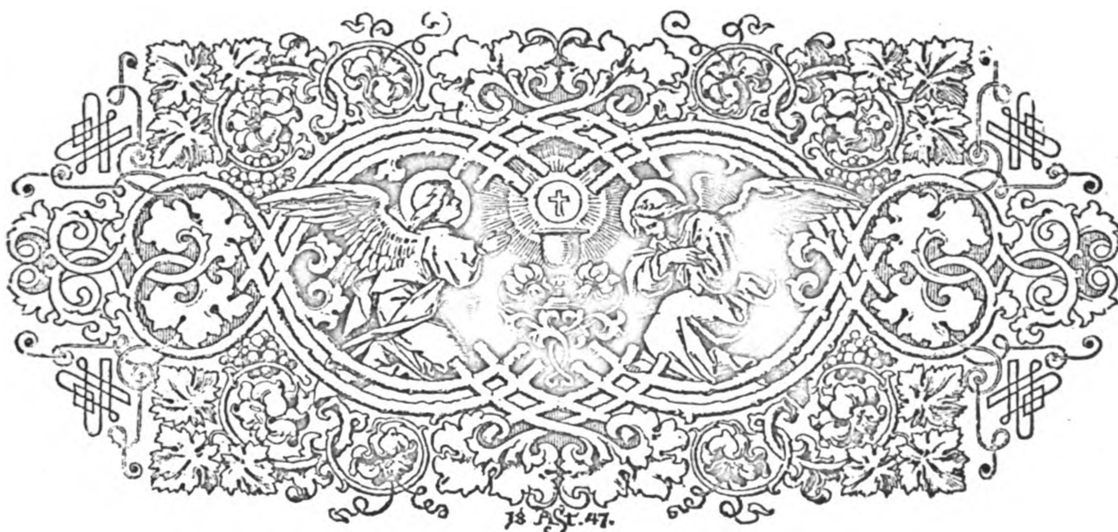
- - cem, do - na no - bis pa - - - - - - - - - cem.

- bis pa - cem, do - na no - bis pa - - - - - - cem.

pa - - - - - - - cem.

do - na no - bis pa - - - - - - - - cem.

- bis pa - cem, do - na no - bis pa - - - - - - - cem.



IV.











„Octavi Toni“

Quatuor Vocum

AUCTORE

ORLANDO DE LASSO.

IV.
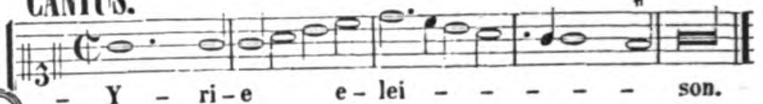
MISSA

Orlandus de Lassus

„Octavi Toni.“
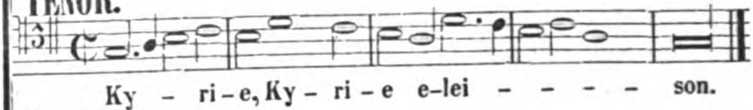


CANTUS.
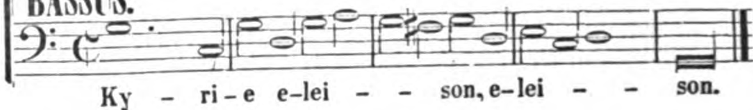


ALTUS.



TENOR.
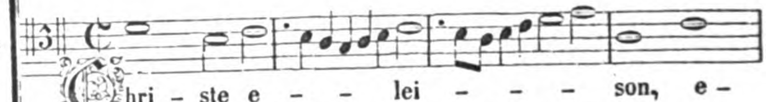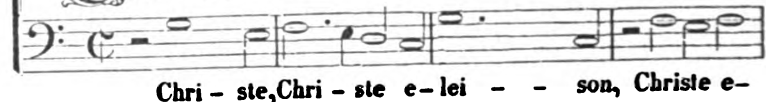


BASSUS.



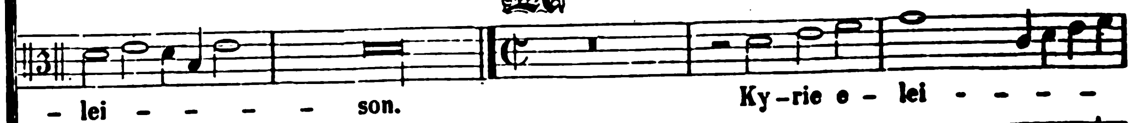


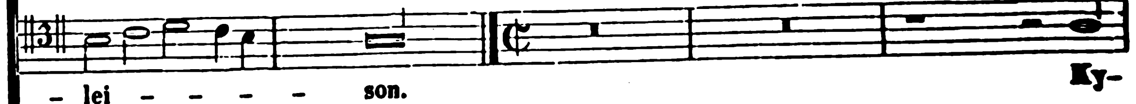


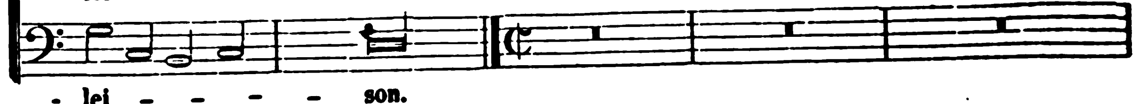












- - - - - son, Ky-rie e - lei - - - - - - - - son.

- - - son, e - lei - son, e - lei - - - - - - - - son.

- rie e-lei - - - - son, Ky - rie e-lei - - - - - son.

Ky - rie e-lei - son, Ky - rie e-lei - son.

GLORIA IN EXCELSIS DEO.

CANTUS.

- T in terra pax ho-mi-ni-bus bo - nae vo-lun-ta-tis, lau-da-mus

ALTUS.

Et in ter-ra pax ho-mi-nibus bo - nae vo-lun-ta-tis, lau-da-mus

TENOR.

Et in terra pax ho-mi-ni-bus bo - nae vo-lun-ta-tis, lau-da-mus

BASSUS.

Et in ter-ra pax ho-mi-nibus bo - nae vo-lun-ta-tis, lau-da-mus

te, be-ne-di-ci-mus te, a - do - ra-mus te, glo - ri - fi-ca-mus te. Gra-ti-as a-gi-

te, be-ne-di-ci-mus te, a - do - ramus te, glo - ri-fi-ca-mus te. Gra-ti-as a-gi-

te, be- ne-di-ci-mus te, a-do - ra-mus te, glo - ri- fi- ca-mus te. Gra-ti-as a-gi-

te, be-ne-di-ci-mus te, a - do - ra-mus te, glo - ri- fi - ca-mus te. Gra-ti-as a-gi-

- mus ti-bi pro - pter magnam glo-ri-am tu-am.

- mus ti-bi pro - pter magnam glo-ri - am tu-am.

- mus ti-bi pro - pter magnam glo-ri - am tu-am. Do - mi-ne De-us, Rex coe-le -

- mus ti-bi pro - pter magnam glo-ri- am tu-am. Do - mi-ne De-us, Rex coe-le-

De - us Pa-ter o-mni-po-tens. Do-mi-ne Fi-li, Fi-li u-nige - ni-te Je -

De - us Pater o- mni-po-tens. Do-mi-ne Fi-li u - ni - geni- te Je -

- - stis, De-us Pater o- mni-po-tens. Je -

- - stis, De-us Pater o- mni-po-tens. Je -

- su Chri - ste. Do-mi-ne De-us, Agnus De-i, Fi - li-us Pa - - tris.

- su Chri - ste. Do-mi-ne De-us, Agnus De-i, Fi - li-us Pa - - tris.

- su Chri - ste. Do-mi-ne De-us, Agnus De-i, Fi - li-us Pa - - tris.

- su Chri - ste. Do-mi-ne De-us, A-gnus De-i, Fi - li-us Pa - - tris.

Qui tol-lis pecca-ta mun-di, mi-se-re-re no - bis. Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, su-sci-pe

Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis. Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, su-sci-pe

Qui tol-lis pec-ca- ta mun-di, mi-se-re- re no-bis. Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, su-sci- pe

Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis. Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, su-sci- pe

de-pre-ca-ti - o-nem no-stram. Qui se-des ad de-xte-ram Pa-tris, mi - se-re-re no-

de-preca-ti-o-nem no - stram. Qui se-des ad de - xteram Pa-tris, mi - se - re - re

de-pre-ca-ti - o-nem no - stram. Qui se-des ad de-xte-ram Pa- tris, mi - se - re-re no-

de-pre-ca-ti-o-nem no-stram. Mi - se-re-re no-

-bis. Tu solus Dominus, tu so-lus altissi-mus Je-su Chri -

no-bis. Tu so-lus Dominus, tu so-lus altissi- mus Je- su Chri -

-bis. Quo - ni-am tu so-lus san-ctus, tu so-lus al-tis-si-mus Je-su Chri -

-bis. Quo - ni - am tu solus sanctus, tu solus al-tissi-mus Je - su Chri -

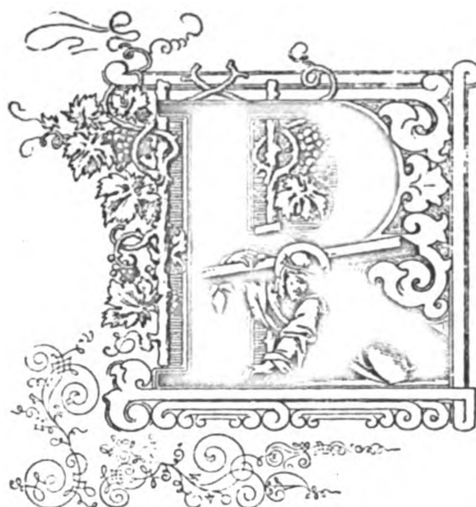
- - ste, cum sancto Spi-ri-tu, Pa - tris, A - - - men.

- - ste, cum sancto Spi-ri-tu in glo-ri-a De-i Pa - tris, A - - - men.

- - ste, cum sancto Spi-ri-tu in glo-ri-a De-i Pa-tris, A - - - - men.

- - ste, in glo-ri-a De-i Pa - tris, A - - - men.

CREDO IN UNUM DEUM.



CANTUS.

- A-trem o-mni-po-ten - tem, fa-cto-rem coe-

ALTUS.

Pa-trem o-mni-po-ten - tem, fa-cto-rem coe-

TENOR.

Pa-trem o-mni-po-ten - tem, fa-cto-rem coe-

BASSUS.

Pa-trem o-mni-po-ten - tem, fa - ctorem coe-

- li et ter-rae, vi-si-bi-li-um o-mni-um et invi-si-bi-li-um. Et in unum Dominum Je-sum Chri-

- li et ter-rae, vi-si-bi-li-um o-mni-um et invi-si-bi-li-um. Et in unum Dominum Je-sum Chri-

- li et ter-rae, vi-si-bi-li-um o-mni-um et invi-si-bi-li-um. Et in unum Dominum Je-sum Chri-

- li et ter-rae, vi-si-bi-li-um o-mni-um et invi-si-bi-li-um. Et in unum Dominum Je-sum Chri-

– stum, Fi – li-um De – i u-ni-ge-ni – tum, et ex Pa-tre na-tum, De-

– stum, Fi – lium De – i u-ni-ge-ni – tum, et ex Pa-tre na-tum, De-

– stum, Fi – li-um De – i u-ni-ge-ni – tum, et ex Pa-tre na-tum an – te omni-a saecu-la,

– stum, Fi – li-um De – i u-ni-ge-ni – tum, et ex Pa-tre na-tum an – te omni-a saecu-la,

– um de De – o, De – um ve – rum de De – o ve-ro, geni-

– um de De – o, De – um ve – rum de De – o ve – ro, geni-

lu-men de lumine, De – um ve – rum de De – o ve – ro,

lu-men de lumine, De – um ve – rum de De – o ve – ro,

– tum non factum, consubstan – ti – a-lem Pa – tri, per quem o – mni-a fa – cta

– tum non fa-ctum, con-substan-ti – a-lem Pa – tri, per quem o – mni – a fa – cta

per quem o – mni-a fa – cta

per quem o – mni-a fa – cta

sunt. Et propter no - stram sa - lu - tem descendit de coelis. Et incarnatus

sunt. Et propter no-stram sa - lu - tem descendit de coelis. Et incarnatus

sunt. Qui propter nos homines, et pro - pter nostram sa - lu - tem descendit de coelis. Et incarnatus

sunt. Qui propter nos homines, et propter nostram sa - lu-tem descendit de coelis. Et incarnatus

est de Spi-ri - tu san-cto ex Ma-ri - a Vir - gi - ne, et ho - - mo fa - ctus

est de Spi-ri - tu san-cto ex Ma-ri - a Vir - gi - ne, et ho - - mo fa - ctus

est de Spi-ri-tu san-cto ex Ma-ri - a Vir - gi - ne, et ho-mo fa - - - - ctus

est de Spi-ri - tu san-cto ex Ma-ri - a Vir - gi - ne, et ho - mo fa - ctus

est.

est.

est. Cru-ci-fi-xus e - ti-am pro no - bis, sub Pon-ti - o Pi-la - to pas - sus et sepultus est.

est. Cru - ci - fi-xus e - ti-am pro no-bis, sub Pon-ti-o Pi-la - to pas-sus et sepultus est. Et

Et resur-re-xit terti-a di-e se-cundum scriptu-ras. Et ascendit in coelum, se-
resurre-xit ter-ti-a di-e se-cun-dum scri-ptu-ras. Et ascendit in coe-lum,
Et i-terum ven-tu-rus est cum glori-a, judi-
Et i-terum ven-tu-rus est cum glori-a,
-det ad de-xte-ram Pa - - - - tris.
se-det ad dexteram Pa - - tris.
-ca-re vi-vos et mor - - tu-os: cu-jus re-gni non e-rit fi - - - nis. Et
judi-ca-re vi-vos et mor - - tu-os: cu-jus re-gni non e-rit fi - - - - nis. Et
Et
Et

in Spi-ri-tum san - ctum Do-mi-num, et vi-vi-fi-can-tem, qui ex Pa-tre Fi-li-

in Spi-ri-tum san - ctum Do-mi-num, et vi-vi-fi-can-tem, qui ex Pa-tre Fi-li-

in Spi-ri-tum san - ctum Do-mi-num, et vi-vi-fi-can-tem, qui ex Pa-tre Fi-li-

in Spi-ri-tum san - ctum Do-mi-num, et vi-vi-fi-can-tem, qui ex Pa-tre Fi-li-

- o-que pro-ce-dit, qui cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul a-do-ra-tur et conglo-

- o-que pro-ce-dit, qui cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul a-do-ra-tur et conglo-

- o-que pro-ce-dit, qui cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul a-do-ra-tur et conglo-

- o-que pro-ce-dit, si-mul a-do-ra-tur et conglo-

- ri-fi-ca-tur, qui lo-cu-tus est per Pro-phe-tas. Et u-nam sanctam ca-tho-li-

- ri-fi-ca-tur, qui lo-cu-tus est per Pro-phe-tas. Et u-nam sanctam ca-tho-li-

- ri-fi-ca-tur, qui lo-cu-tus est per Pro-phe-tas. Et u-nam sanctam ca-tho-li-

- ri-fi-ca-tur, qui lo-cu-tus est per Pro-phe-tas. Et u-nam sanctam ca-tho-li-

- cam et a-postoli - cam Ec-cle-si - - am. Con - fi- te-or un - um ba-pti -

- cam et a-postoli - cam Ec-cle-si - - am. Con - fi - te - or un - um ba-pti -

- cam et a-postoli - cam Ec-cle-si - - am. Con - fi - te- or un - um ba-pti -

- cam et a-postoli - cam Ec-cle-si - - am. Con - fi - te- or un - um ba-pti -

- sma in re-mis-si - o- nem pec - ca - to - rum. Et expecto re-sur-re-cti-o-nem mortu-

- sma in re-mis-si - o- nem pec - ca - to - rum. Et expecto re- surre-cti - o-nem mortu-

- sma in re-mis-si - o- nem pec - ca - to - rum. Et expecto re-surre-cti- o-nem mortu-

- sma in re-mis-si - o- nem pec - ca - to - rum. Et expecto re-sur-re-cti-o-nem mortu-

- o - rum. Et vi - tam ven-tu-ri sae - cu-li, A - - - - - - men.

- o - rum. Et vi- tam ven- tu- ri sae - cu-li, A - - men.
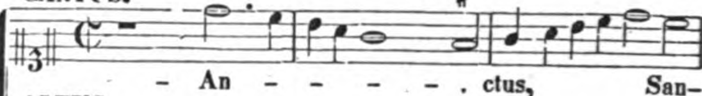
- o rum. Et vi - tam ventu - ri sae - cu - li, A - - - men.

- o - rum. Et vi - tam ventu- ri sae - cu-li, A - - men.

Sanctus.

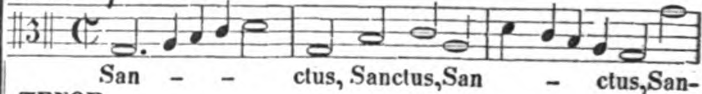


CANTUS.



– An – – – – – – . ctus, San–

ALTUS.
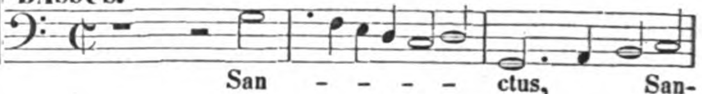


San – – ctus, Sanctus, San – ctus, San–

TENOR.
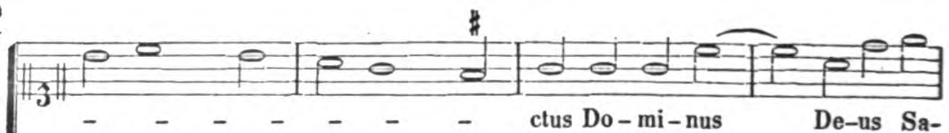


San – – – – – – – – – – – –
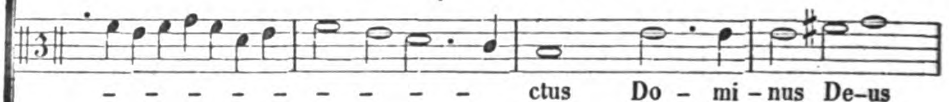
BASSUS.



San – – – – – ctus, San–



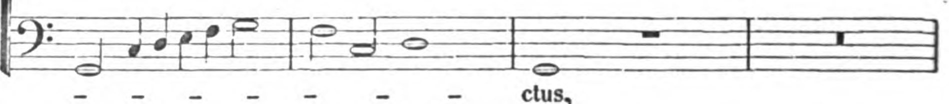
– – – – – – – – – ctus Do – mi – nus De–us Sa–
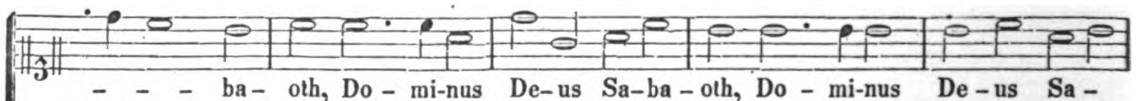


– – – – – – – – – – ctus Do – mi – nus De–us



– ctus, San – – – – – – – ctus Do – mi – nus De–us Sa–
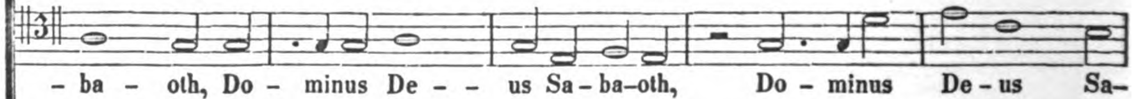


– – – – – – – – – ctus,
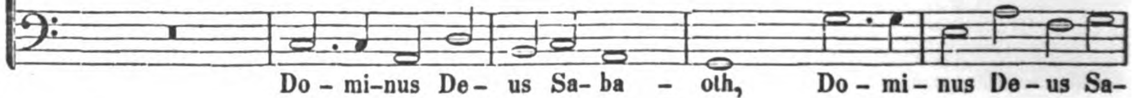


– – – ba– oth, Do – mi–nus De– us Sa–ba – oth, Do – mi–nus De – us Sa–



Sa – ba oth, Do – mi–nus De–us Sa – ba – oth, Do – mi–nus De –



– ba – oth, Do – minus De – – us Sa – ba–oth, Do – minus De – us Sa–



Do – mi–nus De– us Sa– ba – oth, Do – mi – nus De – us Sa–

- - - - - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et

- - us Sa - ba - oth. Ple - - - ni sunt coe - - - li et

- ba - - - - oth. Ple-ni sunt coe - - - - - li et ter-

- ba - oth. Ple-ni sunt coe - - - - - li et ter - - -

ter - ra glo - ri - a tu - - - - - - a.

ter - ra glo - ri - a tu - - - - - - a.

- - - - ra glo - ri - a tu - - - - - - - a.

- - - - ra glo - ri - a tu - - - - - - - a.



TENOR. Be - - - - ne-di - ctus qui ve - - - -

BASSUS. Be - - - - ne - di - ctus qui

- - - - nit in no-mi - ne Do - - -

ve- - - - - nit in no-mi - ne Do - - - - - - -

- - - - mi - ni, in no - mi - ne, in no-mi - ne,

- - - - mi - ni, in no-mi - ne, in no-mi - ne,

in no-mi-ne Do - - - - - mi - ni.

in no - mi - ne Do - - - - - - mi - ni.

CANTUS. O-san-na in ex-cel - - - - - sis, O-san - na in

ALTUS. O - sanna in ex - cel - sis, in ex - cel - - sis,

TENOR. O - san-na in ex-cel - sis, O - san-na

BASSUS. O - san - na in ex-cel-sis,

ex - cel - sis, O - san-na in ex - cel - sis, O - san-na in ex - cel -

O - san - na in ex - cel - sis, O - san - na in ex - cel - sis, in excel - sis, O - san-

in ex - cel - sis, O - san-na in ex - cel - sis, O - san - na

O - san-na in ex - cel - sis, O-

- sis, in ex - cel - sis, O - san - na in ex - cel - sis, O - san-na in ex - cel-

- na in ex - cel - sis, O - san - na in ex - cel - sis, O - san - na in excel-

in ex - cel - - sis, O - san - na in ex - cel - sis, O -

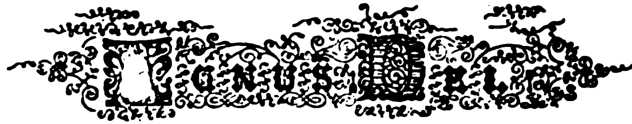
- san-na in ex - cel - sis, O - san - na

- sis, O - san - - na, O - san - na in ex - cel - - - - sis.

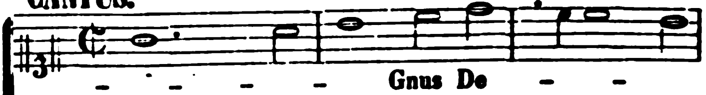
- sis, O - san - na in ex - cel - sis, O - san-na in excel - - sis, O - sanna in excel - sis.

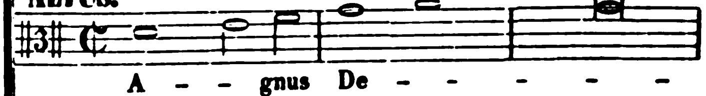
- san-na in ex - cel - sis, O - san - - - - na in ex - cel - sis, O - san-na in excel - sis.

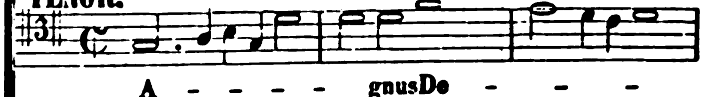
in excel - sis, O - san - na in ex - cel - sis, O - san-na in excel - sis.

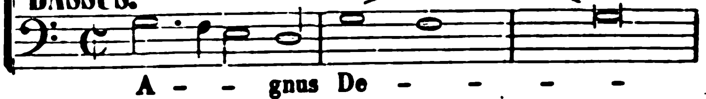












- i, qui tol - lis pec-ca-ta mun - - di, qui tol - lis pec-

- i, qui tol - lis pec-ca-ta mun - - - di, qui tol - lis pec-ca-ta

- i, qui tol-lis pec-ca-ta mun - di, qui tol - - lis

- i, qui tol - lis pec-ca-ta mun - di, qui tol - lis pec-ca-ta

- ca - ta mun - - - di, mi-se-re-re no-bis, mi-

mun - - - di, mi - se-re-re no - bis, mi-se-re - re no-bis, mi-

pec - ca-ta mun - di, mi - se-re-re no - bis, mi - se-re - re no - bis, mi-

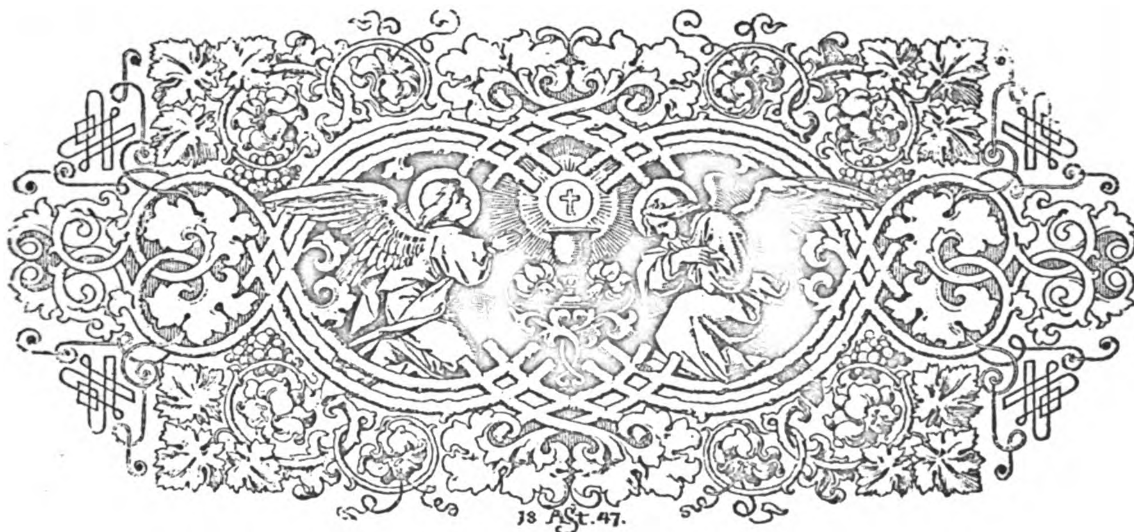
mun - - - di, mi - se-re-re no - bis, mi-

– se–re–re no – bis, mi–se–re – re no – – bis, mi – se – re–re no – bis.

– se–re–re no – bis, mi – se – re–re no – bis, mi–se – re–re no – – bis.

– se–re re no – bis, mi–se–re – re no – – bis.

– se–re–re no – bis, mi–se–re – re no – bis, mi–se–re – re no – bis.



V.











ad imitationem moduli:

„Puisque j'ay perdu"

Quatuor Vocum

AUCTORE
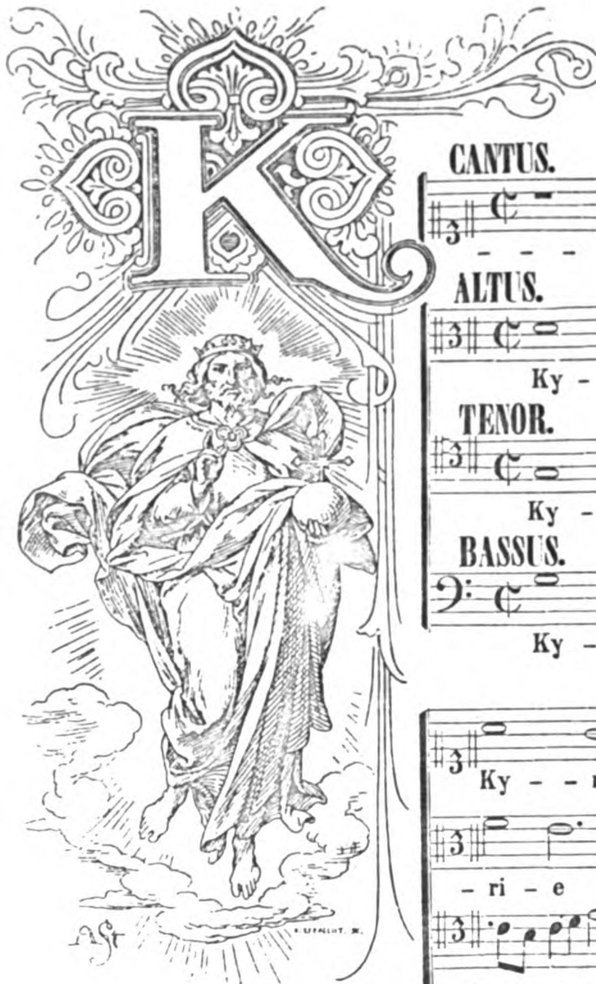
ORLANDO DE LASSO.

V.

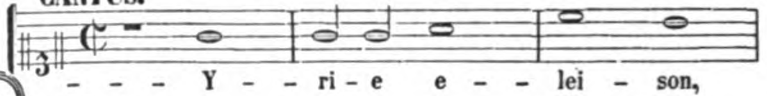
MISSA

Orlandus de Lassus.

„Puisque j'ay perdu“

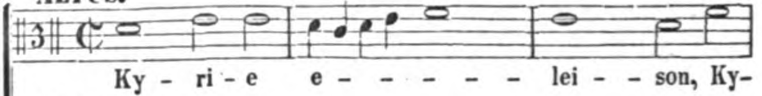


CANTUS.
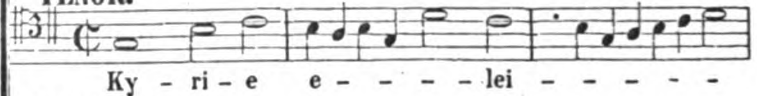


- - - - Y - - ri - e e - - lei - son,

ALTUS.



Ky - ri - e e - - - - - - - lei - - son, Ky-

TENOR.
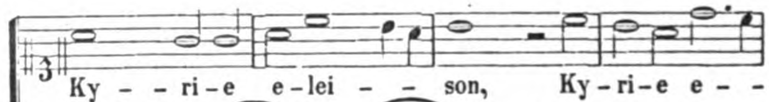


Ky - ri - e e - - - - - lei - - - - - -

BASSUS.
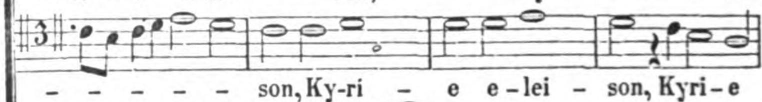


Ky - ri - e e - - - - - - - lei - - - -
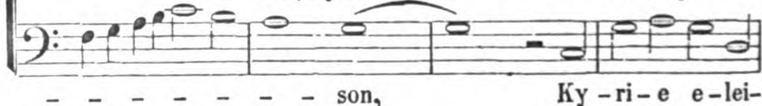


Ky - - ri - e e - lei - - - son, Ky - ri - e e - -
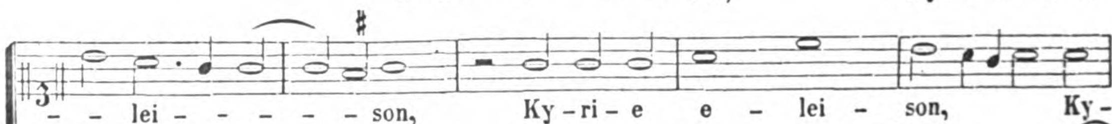


- ri - e e-lei - - son, Ky - - ri - e e-



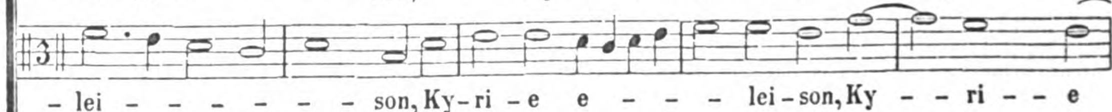
- - - - - - son, Ky-ri - e e - lei - son, Kyri - e
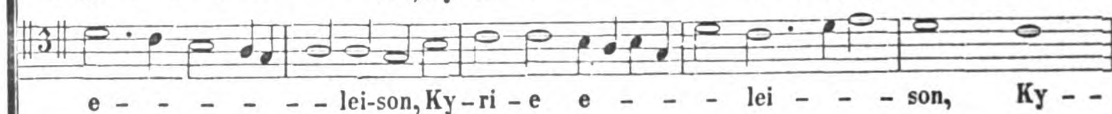


- - - - - - - - - son, Ky - ri - e e-lei-



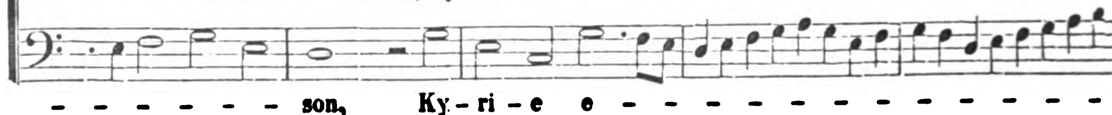
- - lei - - - - - - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky-



- lei - - - - - - son, Ky - ri - e e - - - - lei - son, Ky - - ri - - e



e - - - - - - lei-son, Ky - ri - e e - - - - lei - - - son, Ky - -



- - - - - - - - son, Ky - ri - e e - - - - - - - - - - - - - - - - -

- ri - e e - lei - - - son, Ky - ri - e e - - lei - - - - - - son.

e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - - - - - - - - - son.

- - ri - e e - - - - lei - - - - son, Ky - ri - e e - - - - lei - - son.

- - - - lei - - - - son, Ky - ri - e e - - - - - lei - - - - - son.

Chri - - - - ste e - lei - son, Chri - ste e - - lei - - - -

Chri - - - ste e - - - lei - son, Chri - ste e - lei-son, Chri-

Christe e - - - lei - - son, Chri-ste e - lei - son e -

Chri - - - - ste e - - - - - lei - - - - - son, e - lei - - - -

- son, Chri - ste e - - - lei -

- ste e - - - - - - lei-son, Christe e - lei - - - - - - - - - - - -

- lei - - - - - - - son, Chri-ste e - lei - - - - - son, Chri-ste e -

- - - - - - - - - - - son, Chri-ste e - - - - lei - - - - - - - - - - - - -

- - - son, Chri-ste e - lei - - - - - - - - - - - - son.

- - - - - - - - - son, Chri - ste e - lei - - - - - son.

- lei - - - - - - son, Chri - ste e - lei - - - - - - - - - son.

- son, Chri-ste e - - - - - lei - - son, Chri-ste e - lei - - - - - - - son.

Ky - ri - e e - - - leison, Ky - ri - e e - - - lei-son,

Ky-ri - e e - - - lei- son, Ky - ri - e e - - - - - - lei-son, Ky - ri -

Ky-ri - e e - - - - - - - - lei-son, Ky - ri-e e - -

Ky - ri - e e - - - lei-son, Ky-ri - e e - - - lei-son,

e-lei - - - - son, Ky-ri - e e - - - - lei - son, Ky - ri-e e -

- e e - - - - lei - - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - - -

- - - - - - - - lei - son, Ky - ri - e e - lei-son, Ky-ri - e

e-lei - - son, Ky - ri - e e - - - - lei-son, Ky - -

- - lei-son, Ky-ri-e e - - lei - - - - - - - - son, Ky-ri-e

- - - - - - son, e-lei - - - - - - - - - son, Ky-ri-e e - - - lei - son,

e - - lei-son, Kyri-e e - lei - - - - - - son, Ky - ri-e e -

- - - - - ri-e e - - - lei - - - - - - son, Ky-ri-e e - - - lei-

e - - lei-son, Ky-ri-e e - - - - lei - - - - - - son.

Ky-ri-e e - - - - lei - - - - - - - - - - - - - - - son.

- - lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e - - - - - lei - - son.

- son, Ky - ri-e e-lei - - - - - - - - - - - - - - son.

GLORIA IN EXCELSIS DEO.

CANTUS.

- - - - T in ter-ra pax ho - mi-ni-bus bo-

ALTUS.

Et in ter-ra pax ho - mi-ni - bus bo -

TENOR.

Et in ter - - - - ra pax ho - mi-ni-bus

BASSUS.

Et in ter-ra pax ho-mi - - ni-bus bonae

- nae vo-lun - - ta - - - - tis, lau-da - - - - mus te,
- - nae vo - lun - ta-tis, lau-da - mus te, be-ne-di-
bo-nae vo-lun - - - - ta-tis, lau - da - mus te, be - ne-di-
vo-lun-ta-tis, bo-nae vo-lun-ta-tis, lau - da - mus te, be-ne-di-
a - do - ra - mus te, glo - ri - fi - ca - - - - mus
- ci-mus te, a - do - ra - mus te, glo - ri - - - fi - ca - - mus
- ci-mus te, a - do - ra - mus te, glo - ri - fi - ca-mus
- ci-mus te, a - do - ra - mus te, glo - ri - fi - ca-mus te.
te. Gra - - ti - as a - gi - mus ti - - - - - - - - -
te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - - - bi pro-
te. Gra - - ti - as a - gi - mus ti - - bi pro -
Gra - ti - - - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam

– bi pro – pter ma – gnam glo – – ri – am tu –

– pter ma – gnam glo-ri – am tu – am,pro – – – – pter ma-gnam glo – ri-am

– pter ma – gnam glo – ri-am, pro – – pter ma – gnam glo – ri – am tu –

glo – – ri – am tu – am,pro – pter ma – gnam glo – ri – am tu – –

– am.Do – mi – ne De – us,Rex coe-le – – – – – – stis,De-

tu – am. De-

– am. Do – mi-ne De – us, Rex coe – le – – – – stis,De-

– am. De-

– us Pa – – – ter o – mni – – – – po – tens. Do – mi-ne Fi-

– us Pa – – ter o – mni – – po – tens. Do – mi- ne Fi –

– us Pa – ter o-mni – – – – po- tens. Do – mi-ne Fi –

– us Pa – – – ter o – mni-po – tens. Do – mi-ne Fi –

- - li u-ni-ge-ni - te Je - - - su Chri - - ste.

- - - li u-ni-ge-ni - te Je - su Chri - ste.

- li u-ni - ge - - - ni-te Je - su Chri - - ste.

- li u-ni-ge-ni - te Je - - - su Chri - - - - ste.

Duo.

CANTUS. Domine Deus, Do-mi-ne De - us, Do-mi-ne De - us, Do-mi-ne De - us, A - gnus De - i, A - gnus De - - - i, A - gnus De - i, Fi-li-us Pa - tris, Fi-li-us Pa - tris, Fi-li-us Pa-tris, Fi - li-us Pa - - - - - - - - tris.

ALTUS. Do-mi-ne De - us, Do-mi-ne De - us, Do-mi-ne De - us, A - gnus De - i, A - gnus De - i, Fi-li-us Pa - tris, Fi-li-us Pa - - - - tris, Fi - - li-us Pa-tris, Fi - li-us Pa - - - - - tris.

Je - su Chri - - - ste, cum san - - - cto Spi-

Je - su Chri - ste, cum san - - - cto Spi-

Je - su Chri - - ste, cum san - - - - - cto Spi-

Je - su Chri - - - ste, cum san - - - - cto Spi -

- - - ri - tu inglo-ri - a De - i, in glo-ri - a De - i Pa -

- - - ri - tu in glo-ri-a De-i, in glo-ri - a De -

- - - ri - tu in glo-ri - a De - i Pa - tris, A - men, in glo-ri-

- - ri-tu in glo-ri - a De - i, in glo-ri - a De -i,

- tris, in glo-ri - a De - - i Pa-tris, in glo-ri - a,

- - - - - i Pa - tris, A - - men, in glo-ri - a De-

- a De - i, in glo-ri - a De - - - i Pa-tris, A - men, in

in glo-ri - a De - i, in glo-ri - a De - i, in glo-ri - a De-

in glo - ri - a De - i Pa-tris, A - - - - men.

- i Pa - - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris, A - - men.

glo-ri - a De - - - - i Pa-tris, A - - - - - - - men.

- i Pa - - - - - tris, A - men, De-i Pa - tris, A - - - men.

CREDO IN UNUM DEUM.

CANTUS.

P - A - trem o - mni - po - ten - tem, fa-

ALTUS.

Pa - trem o-mni - - po - ten - - - - - - - tem, fa-

TENOR.

Pa - trem o- mni - po- ten - tem, fa - cto- rem coe - li fa-

BASSUS.

Pa - trem o - mni- po - ten - - - - tem, fa-ctorem

- cto - - rem coe - li et ter - - - - rae, vi - si - bi- li - um o-

- cto- rem coe - - li et ter - - rae, vi - si - bi - li - um o-

- cto- rem coe - - li et ter - - - - - rae, vi - si - bi - li - um o-

coe - - - li et ter - rae, vi - si - bi- li - um o-

– mni-um et in-vi-si – bi – li-um, et in – vi- si – bi – li – um.

– mni-um et in-vi – si-bi – li – um, et in – vi – si – bi – li – um.

– mni-um et in-vi-si – bi – li-um, et in – vì- si – bi – li – um. Et in u-num

– mni-um et in – vi – si-bi – li – um. Et in u-num Do–

Je – sum Chri – – stum Fi – li-um De – i u – ni-ge – – – ni-

Je – – – sum Chri – stum, Fi – li – um De-i u – ni-ge-ni-

Do-mi-num Je – sum Chri – – – stum, Fi – li-um De – i u – ni – ge – ni-

– mi-num Je – sum Chri – – stum, Fi – li-um De – i u – ni – ge-ni-tum,

– tum, et ex Pa-tre na – tum an – te o – mni-a sae – cu-la,

– tum, et ex Pa – tre na – tum an – te o – mni-a sae – cu-la,

– tum, et ex Pa-tre na – tum an – te o-mni-a sae – cu-la,

et ex Pa – tre na – tum an – te o – mni-a sae – cu-la,

De-um de De - - - - - - o, lu-men de lu-mi-ne, De-um ve -

De-um de De - - - - o, lu-men de lu - mi-ne, De - - um ve-

lu-men de lu-mi-ne, De - um ve -

lu-men de lu-mi- ne, De - um ve - rum

- - rum de De-o ve-ro, de De-o ve - ro, ge-ni-tum non fa -

- - rum de De-o ve - ro de De-o ve - ro, ge-ni-tum non factum,

- rum de De-o ve-ro, de De - - - - o ve - ro, ge - ni-tum non

de De-o ve-ro, de De - o ve-ro, ge-nitum non fa - ctum, con-

- - - - ctum, con-sub-stan - ti - a - lem Pa - - - tri, per

con-substan-ti-a - lem Pa - tri, con - substan-ti - a-lem Pa - - tri, per

fa-ctum, con-sub-stan - ti - a - - - lem Pa - - - tri,

- sub-stan - ti - a - - lem Pa - - tri, con-substan - ti - a-lem Pa - tri, per

quem o-mni - a fa - - cta sunt. Qui propter nos homines, et propter nostram sa-

quem o-mni - a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos homines, et propter nostram salu-

per quem o-mni - a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos homines, et propter nostram sa-

quem o-mni - a fa - - - cta sunt. Qui pro-pter nos homines, et propter nostram sa-

- lu-tem de - scendit de coe - lis, de-scen - dit de coe - lis.

- tem de - scendit de coe - lis, de - scen - dit de coe - lis.

- lu-tem de - scendit de coe - - lis, de - scen - dit de coe - lis.

- lu-tem de - scendit de coe - lis, de - scen - dit de coe - - lis.

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu

Et in- carna - - - tus est de Spi - ri - tu

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu

san - - - - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne,

san - - - - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne,

san - - - - cto ex Ma - ri - - a Vir - gi - ne,

san - - - - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne

et ho - - - mo fa - - - - ctus est.

et ho - - - mo fa - - - ctus est.

et ho - - - mo fa - - - ctus est.

et ho - - - mo fa - - - ctus est.

Duo.

TENOR.

Cru - - - ci - fi - xus e - ti - am pro no - - - - bis, sub

BASSUS.

Cru - - - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis,

Pon - ti - o Pi - la - to, sub Pon - ti - o Pi - la - - - - - - - to pas-

sub Pon - ti - o Pi - la - to, sub Pon ti o Pi - - la - to

- - - - - - - - - - sus et se - pul - tus est, pas-

pas - - - - - - - - sus et se - pul - tus est,

- - - - - sus et se-pul - - - - - - - - - - - - tus est.

pas - - - - - sus et se - - pul - tus est.

Trium Vocum.

CANTUS. Et re - sur-re - - - - - - - - - - - - - - xit ter - ti - a

ALTUS. Et re-sur-re - - - - - - - - - - - - - xit ter - ti - a

TENOR. Et resurrexit. Ter - ti - a

di - e se-cun - dum scriptu - ras, se - cun - dum scriptu - - - - -

di - e se - cun - dum scri-ptu - - ras, se-cun - dum scri ptu - - - -

di - - - - - e se - cun - dum scri-ptu - ras, se-cun - dum scriptu -

- - - ras. Et a-scen - dit in coe - lum, se - - det
- - - ras. Et a - scen - dit in coe - lum, se - - det
- - - ras. Se - - det
ad de - xte - ram Pa - tris, se - det ad de - xte - ram, ad de - xte -
ad de - xte - ram Pa - tris, se - det ad de - xte - ram, ad
ad de - xte - ram Pa - tris, se - det ad de - xte - ram, ad de - xte -
- ram, ad de - xte - ram Pa - tris, ad de - xte - ram Pa - - - tris.
de - xte - ram, ad de - xteram Pa - - - - - - tris.
- ram, ad de - xte - ram Pa - - - - - tris.
CANTUS.
Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re
ALTUS.
Et i - terum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi -
TENOR.
Et i - te rum ven - tu - rus est cum glori - a, ju - di - ca - re vi - -
BASSUS.
Et i - terum ven - tu - rus est cum glori - a, ju - di - ca - re vi - -

vi - - - - - - - - - - - - - - - - vos et mor - tu-

- - - - - vos, vi - - - - - vos et mor - - tu-os, et

- - - - - vos, vi - - - - - - - - - - - - vos et

- - - - - vos, vi - - - - - - - vos et

- - os: cu - jus re - gni non e - rit fi - - - -

mor - - tu - - os: cu - jus re - gni non e - rit

mor - - tu - - os: cu - jus re - gni non e - - - - rit

mor - - tu - - os: cu - - jus re - gni non e - - - - rit

- - - - - - - - nis. Et in Spi-ri - tum sanctum Do-mi-num, et vi-vi-fi-

fi - - nis. Et in Spi - ri-tum san-ctum Do-mi-num, et vi-vi - fi-can - tem,

fi - - - - nis. Et in Spi - ritum sanctum Do-mi - num, et vi - vi-fi-can -

fi - - - - nis. Et in Spi - ritum sanctum Do-mi - num, et vi - vi-fi-can -

– can – tem, qui ex Pa – tre Fi – li – o – – que pro – ce – – dit, qui

qui ex Pa – tre Fi – li – o – – – que pro – ce – – – – – – – – dit, qui

– tem, qui ex Pa – tre Fi – li – o – – que pro – – ce – – – dit, qui

– tem, qui ex Pa – tre Fi – li – o – – que pro – ce – – – – – dit, qui

cum Pa – – tre et Fi – li – o si – mul a – do – ra – tur et con –

cum Pa – – tre et Fi – li – o si – mul a – do – ra – tur et conglo-

cum Pa – – – tre et Fi – li – o si – mul a – do – ra – tur et conglo-

cum Pa – – tre et Fi – li – o si – mul a – do – ra – tur et

– glo – ri – fi – ca – – – tur, qui lo – cu – tus est per Prophe – – – tas.

– ri – fi – ca – – – – – – tur, qui lo – cu – tus est per Prophe – – tas.

– – ri – fi – – ca – – tur, qui lo – cu – tus est per Pro-phe – – tas.

con-glo – ri – fi – ca – tur, qui lo – cu – tus est per Pro-phe – – tas.

Et u-nam san-ctam ca – tho-li – cam et a-po – sto-li-cam Ec – cle – si – am.

Et u-nam san-ctam ca – tho-li – cam et a-po – sto-li-cam Ec – cle – si – am.

Et u-nam san-ctam ca – tho-li – cam et a-po – sto-li-cam Ec – cle – si – am.

Et u-nam san-ctam ca – tho-li – cam et a-po – sto – li-cam Ec – cle – si – am.

Con – fi – te – or u – num ba-pti – sma in re-mis – si – o – – nem pec-ca-

Con – fi – te – or u-num ba – pti – sma in re-mis-si – o – nem pec – ca – to –

Con – fi – te – or u-num ba-pti – – sma in re – mis-si – o – – nem pec-ca-

Con – fi – te – or u – num ba-pti – sma in re-mis – si – o – nem pec-ca-

– to – rum. Et ex – – pe – – cto re-sur – re-cti-

– – rum. Et ex – – pe – – cto re-sur – re-cti-

– to-rum. Et ex – – pe – – cto re-sur – re-cti-

– to – rum. Et ex – – pe – – cto re-sur – re-cti-

- o - nem mor - tu - o - - - - rum. Et vi - - - tam
- o - nem mor - - tu - o - - - - rum. Et vi - tam ven -
- o - nem mor - tu - o - - - - rum. Et vi - - -
- o - nem mor - tu - o - - rum. Et vi - tam
ven-tu - - - - ri, et vi - tam ven - tu - - - ri, et vi -
- - tu - - ri, et vi - tam ven - - tu - ri,
- tam ven - tu - - - - ri, et vi - tam ven - tu - ri, et vi -
ven - tu - ri, et vi - tam ven - tu - ri, et vi - tam ven-
- tam ven - tu - ri, et vi - tam ven - tu - ri, et vi - tam ven-
et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri
- tam ven - tu - - - - ri, et vi - tam ven - tu - ri sae-
- tu - ri, et vi - - tam ven - tu - ri, et vi - tam ven - tu -

- tu - ri, sae - - - cu - li, A - - - - men.

sae-cu - li, sae-cu - li, A - - - - men.

- - - - cu - li, A - men, A - - - - - men.

- ri sae - - - cu - li, A - - - - men.



CANTUS.

- - An - - - - - - - - - -

ALTUS.

San - - - - - - ctus, San-

TENOR.

San - - - - - - - - -

BASSUS.

San - - - ctus, San - - - -

- - - - - - - ctus, San - - - clus

- - - - - ctus, San - - - - - ctus Do-

- ctus, San - - - - - - ctus, San - - clus

- ctus, San - - - ctus, San - - - - - - clus

Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, Do - mi-

- - mi-nus De - - - - us Sa - ba-oth, Do - mi-nus

Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, Do - mi-

Do - mi - nus, De - us Sa - ba - oth, Do - mi-

- nus De - us Sa - - - - - - - - ba - oth.

De - us Sa - - ba-oth, Do-mi-nus De - us Sa - ba - oth.

- nus De - us Sa-ba-oth, Do - mi-nus De - us Sa-ba-oth.

- - nus De - - - us Sa - - - - ba - oth.

Ple - - ni sunt coe - - li et

Ple - - ni sunt coe - - li et

Ple - - ni sunt coe - - li et

Ple - - ni sunt coe - li et

ter - ra glo - - ri - a tu - - - - a, glo-

ter - ra glo - - ri - a tu - - - - - a,

ter - - ra glo - - ri - a tu - - - - a,

ter - - ra glo - - ri - a tu - - - - a,

- - ri - a tu - - - - - - a.

glo - - ri - a tu - - - - a.

glo - - ri - a tu - - - - - - a.

glo - - ri - a tu - - - - a.



CANTUS. Be - ne-di - - - - - clus, Be - ne-di - -

ALTUS. Be - ne-di - - - - -

TENOR. Be-ne-di - - - - clus, Be - ne-di - - -

-ctus qui ve - - - - - - nit in no-mi-ne Do-

- - - - ctus qui ve - - - nit in no-mi-ne in

- - ctus qui ve - - nit in no-mi-ne Do -

- - - mi-ni, in no-mi-ne Do - - mi-ni, in

no-mi-ne Do - mi-ni, in no-mi-ne Do - - mi-ni,

- mi-ni, in no-mi-ne Do-mi - ni, in no -

no-mi-ne, in no-mi-ne, Do - - - mi - ni, in

in no-mi - ne, in no-mi - ne Do - - mi - ni, in no-mi-

- mi-ne Do-mi - ni, in no-mi - ne Do - - - mi-ni, in no-mi-

no-mi-ne, in no-mi - ne Do - - - mi - ni.

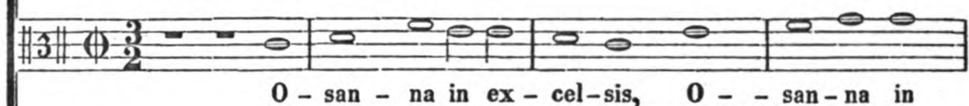
- ne, in no-mi - ne Do - - mi - ni.

- no Do - - - - - - mi - ni.
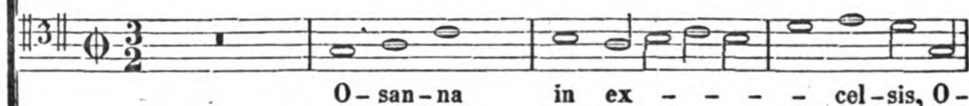
CANTUS.
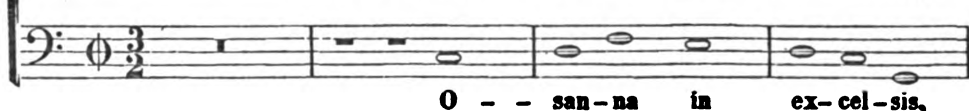


ALTUS.



TENOR.



BASSUS.



- cel - sis, O - san - na in ex - - cel-sis,

ex - cel - sis, O - san - na in ex-cel - - - - - - - sis, O-

- san - na in ex-cel - - - - sis, O - san - na in ex-cel-

O - san - na in ex-cel - - - sis, O-san - na in ex-cel - sis, O-san-

O - - san - na in ex - cel - - sis, O - san - na in ex-

- - - san - na in ex - cel - - - - - - - sis, O - san - na in ex-

- sis, O - - san - na in ex - cel - - - - - sis, O - san-

- na in ex - - cel - sis, O - san - na in ex - cel - sis,

- cel - - - sis, O - san - na in ex-cel - - sis, O -

- cel - - sis, O - - san - na in ex - cel - sis, O - san -

- na in ex-cel-sis, O - san - na in ex-cel - - sis, O - san - na in ex-

O - san-na in ex-cel - - sis, O - san - na in ex -

- san-na in ex - cel - sis, O - san - na in ex - - - cel - - -

- na in ex - cel -sis, O-san - na in ex-cel - - - - -

- cel-sis, O - san - na in ex-cel - - - - - - - - - - - - -

- cel - sis, O - san - na in ex-cel - - - - sis, in ex - - - cel - -

- sis, O-san-na in ex-cel - - - - - sis, O-san-na in ex-

- sis, O-san - - - na in ex - cel - sis, O - san - na in ex-

- sis, O - san - na in ex - cel - sis, O - -, san - na in ex - - - cel-

- sis, O-san-na in ex - cel - sis, O - san - na in excel - sis, O-

- cel - - - - sis, O - san - na in ex - cel - sis, O - san - na in ex-

- cel - - - - - sis, O - - san - na in ex - cel - - - - - sis, O - san - na

- sis, O - san - na in ex - cel - sis, O - san - na in ex - cel - - - - - - - sis,

- san - na in ex - cel - - - - - sis, O - san - na in ex - cel - sis, O-

- cel - - sis, O - san - na in ex - - cel - - - - - sis.

in ex - cel - - - - - - sis, O - san - na in ex - cel - - - - sis.

O - san - na in ex - cel - - - - - - - - sis, in ex - cel - - sis.

- san - na in ex - cel - sis, O - san - na in ex - cel - - - - - - - sis.



CANTUS.

- Gnus

ALTUS.

A - - gnus De - - - - i, A-gnus De-

TENOR.

A - - - - - - gnus De - - - -

BASSUS.

A - - gnus De - - - - - - - i,

De - - - - - i, A - gnus De - - - - - -

- - - - - - - i, A - gnus De - i, A - gnus

- - i, A - - - - - gnus De - - - - - - -

A - gnus De - - - - i, A -

- - i, qui tol - - - - lis pec- ca - ta, qui tol - lis pec-

De - - - - i, qui tol - - - - lis pec - ca -

- - - - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

- - gnus De - - - i, qui tol - lis pec - ca - - - ta

- ca - ta mun - di, pec- ca - ta mun - - - - di, mi - se - re - re

- ta mun - - di, pec- ca - ta mun - - - - di, mi - se - re -

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re -

mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no-

no-bis, mi-se-re-re no-bis, mi-se-re-re, mi-

-re no-bis, mi-se-re-re no - - - -

-re no - - bis, mi-se-re-re no - - - - bis, mi-se-re-

-bis, mi-se-re-re no-bis, mi-se-re-re no - -

-se-re-re no-bis, mi-se-re - - - re no - bis, mi-

- - - - bis, mi-se-re - re no-bis, mi-se-re-re no-

-re no - - - - - bis, mi-se-re-

- - - - bis, mi-se-re-re no - bis, mi-se-re-re,

-se-re-re no-bis, mi-se-re-re no - - - - bis.

- - bis, mi-se-re-re no-bis, mi-se-re-re no - - bis.

-re no-bis, mi-se-re-re no-bis, mi-se-re-re no - - bis.

mi-se-re-re no-bis, mi-se-re-re no - - - bis.

VI.











„Quarti Toni“

Quatuor Vocum

AUCTORE

THOMA LUDOVICO DE VICTORIA
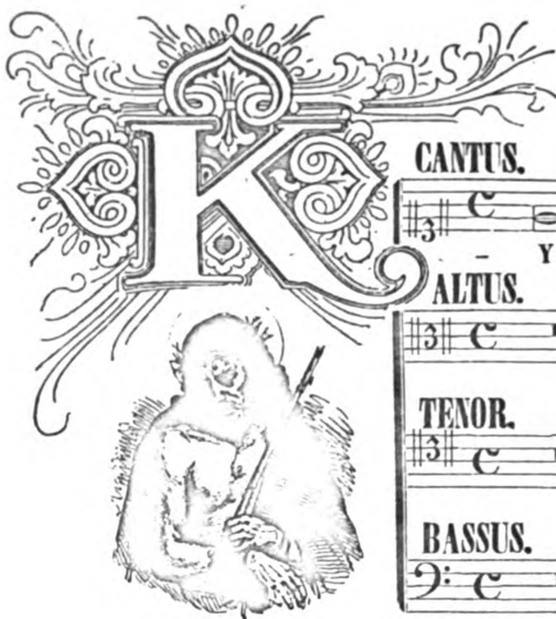
(Tommaso Ludovico da Vittoria.)

VI.
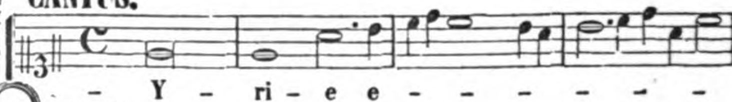
MISSA

„Quarti Toni.“

T. L. da Vittoria.

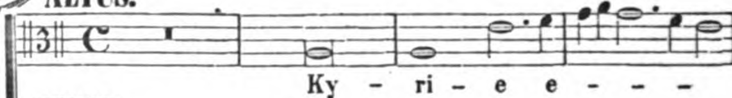


CANTUS.



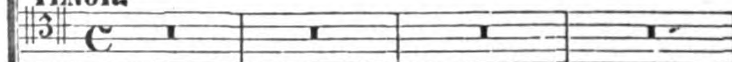
- Y - ri - e e - - - - - - - -

ALTUS.

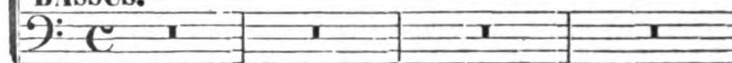


Ky - ri - e e - - -

TENOR.



BASSUS.



- lei - - - - son, Ky - rie e - lei - - son, Ky - ri-

- - lei - - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri-

Ky - - ri - e e - - - lei - - - -

Ky - - ri - e e - - - - - lei - - -

- e e - - lei - son, Ky-ri-e e - - lei - - son.

- e e-lei - - son, Ky - ri - e e - lei - - - - - - son.

- son, Ky - ri - e e - - - lei - son, Ky-ri-e e - lei - son.

- son, Ky - ri - e e - - lei - - son.

Trium Vocum.

CANTUS.

Chri - ste e - lei-son, Chri - ste e - lei - - son, Chri - ste e - lei-son, Chri - ste e - lei - son.

ALTUS.

Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - - - - - - - son, Chri- - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - - - - - - - son.

BASSUS.

Christe - ste e - lei-son, Chri - ste e - lei - son, Chri - - ste e - - lei - son, Chri - ste e - lei-son, Chri - ste e - - lei - son.

CANTUS.

Ky - ri - e e - lei - - -

ALTUS.

Ky - ri - e e -

TENOR.

Kyrie - ri - e e - - - - lei - - - son, Ky - ri - e

BASSUS.

Ky - ri - e e - - - lei - son,

- son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e

- - - - lei - son. e - lei - son, Ky - ri - e e - - - - - lei-

e - - - - - lei - - - son,

Ky - ri - e e - - - - lei - son, Ky - ri - e e - - - -

e - - - - lei - - - - son.

- - - - son, Ky - ri - e e - - - - lei - - son.

Ky - ri - e e - - - - lei - - son.

- lei - son, Ky - ri - e e - - - - lei - - - - son.

GLORIA IN EXCELSIS DEO.



CANTUS.

- - - T in ter-ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta -

ALTUS.

Et in ter-ra pax ho - mi - ni-bus bo - nae vo-lun-

TENOR.

Et in ter - ra pax ho - mi - ni-bus bo - nae vo-lun-

BASSUS.

Et in ter - ra pax ho - mi - ni-bus bo - nae vo-lun-

– – tis, lau – da – mus te, be – ne – di – ci-mus te, a – do –

– ta – tis, lau – da – mus te, be – ne – di – cimus te, a – do – ra-

– ta – – – – – tis, be – ne – di – ci-mus te, a – do – ra-

– ta – tis, lau – da – mus te, be – ne – di – ci-mus te, a – do –

– ra – mus te. Gra – ti – as a – gi – mus ti –

– – mus te, glo – ri – fi – ca – mus te. Gra – ti – as a – gi – mus ti –

– – mus te, glo – ri – fi – ca – mus te. Gra – ti – as a – gi – mus ti – –

– ra – mus te. Gra – ti – as a – gi – mus ti –

– bi pro – pter ma – gnam glo – ri – am tu – – am. Do – mi – ne De – – us,

– – – bi pro – pter ma – gnam glo – ri – am tu – am. Do – mi – ne De –

– bi pro – pter ma – gnam glo – ri – am tu – – – – am.

– bi pro – pter ma – gnam glo – ri – am tu – – – am.

Rex coele - - - - - stis, De - us Pa-ter o - mni-po - tens.

- us, Rex coe-le - - stis, De - us Pa-ter o - mni - po - tens.

Rex coe - le - stis, De - us Pa-ter o - mni-po - tens. Do - mi-ne Fi -

De - us Pa-ter o - mni-po - tens. Do - mi-ne

Je - su Chri - - - ste. Do - mi - ne

Je - su Chri - ste. Do-

- li u - ni - ge - - ni - te Je - su Chri - - - ste.

Fi - li u - ni - ge - ni - te Je - su Chri - - - ste. Do - mi - ne

De - us, A - gnus De - - i, Fi - li - us Pa - - - - - tris.

- mine De - us, Agnus De - - i, Fi-li - us Pa - - - tris.

Fi-li-us Pa - tris.

De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - - - - tris.

Qui tol - lis pec-ca-ta mun - - - - - - di, mi - se-re - re
Qui tol - lis pec- ca-ta mun - - - - di, mi - se-re-re
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - - - di, mi - se- re-re
no - - - bis. Su - sci-
no - - - bis.Qui tol - lis pec-ca-ta mun - - - - - - di,
no - - - bis. Qui tol - lis pec- ca-ta mun - - - di, su-
Qui tol - lis pec- ca-ta mun - - - - di, su-
- pe de - pre-ca-ti-o - - nem no - stram.Qui sedes ad de-xte-ram Pa-
su - sci - pe depreca- ti - o-nem no - - stram.Qui sedes ad de-xte-
- sci-pe de - pre-ca-ti - o-nem no - stram. Qui sedes ad de-xte-
- sci-pe de-pre-ca-ti - o-nem no - stram.

- - - - - tris. Quo - ni-am tu so-lus

- ram Pa - - - - tris, mise - re - re no - - - - bis. Quo - ni - am tu so - lus

- ram Pa - tris, mise - re - re no - - - - - bis. Tu

Mise - re - re no - - - - - - - - bis. Quo - ni - am tu so - lus

san - ctus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus al - tis - si - mus, Je-

san - - - - - ctus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus al - tis - si - mus, Je-

so - lus san - ctus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus al - tis - si - mus, Je-

san - ctus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus al - tis - si - mus, Je-

- su Chri - - - - - ste, cum san - cto Spi - ri - - tu in glo - ri - a

- su Chri - - - - - ste, cum san - cto Spi - ri - - - tu in

- su Chri - - - - - - ste, cum san - cto Spi - ri - tu

- su Chri - - - - - - ste, cum san - cto Spi - ri - - tu

De-i Pa - - tris, Amen, in glo-ri-a De-i Pa-tris, A - men, A-

glori-a De-i Patris, Amen, A - - men, in glo-ri-a De-i Pa - tris, A -

in glo-ri-a De-i Pa - tris, A-men, A -

in glo-ri-a De-i Patris, Amen, A - - - men,

- - - - men, A - - - - - - - - - men.

- - men, A - - - - - - - - - men.

- - - - - - men, A - - - - - - - - - men.

A - - - - - - - - - - - - - - men.

CREDO IN UNUM DEUM.



CANTUS.

- A - trem o - mni-po-ten - tem, fa - cto-rem coe - - li

ALTUS.

Pa - trem o-mni-po - ten - tem, fa - cto-rem coe -

TENOR.

Fa-cto-rem coe - li et

BASSUS.

et ter - - - rae, o - mni - um et in - vi - si - bi - li - um. Et in

- li et ter - rae, vi-si-bi - li - um o - mni - um et in - vi - si - bi - li - um. Et in

ter - rae, vi - si-bi - li - um o - mni - um et in - vi - si - bi - li - um. Et in

Vi - si-bi - li - um o - mni - - um. Et in

u - num Do - mi - num Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni-

u - num Do - mi - num Je - sum Chri - stum,

u - num Do - mi - num Je-sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni-

u - num Do - mi - num Je-sum Chri - stum,

- ge - ni - tum, an - te o - mni - a sae - cu-

et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sae - - - cu-

- tum, an - te o - mni - a sae - cu-

et ex Pa - tre na - tum,

– la, De – um de De – o, lu – men de lu – mi – ne, De – um ve – rum de Deo ve–

– la, De – um de De – o, lu – men de lu – mi – ne, De – um ve – rum de Deo ve–

– la, De – um de De – o, lu – men de lu – mi – ne, De – um ve – rum de De – o

De – um de De . – o, lu – men de lu – mi – ne, De – um ve – rum de Deo ve–

– ro, ge – ni – tum non fa – – ctum, con – substan – ti – a – lem Pa – tri, per quem o–

– – – ro, con – substanti – a – lem Pa – tri, per quem o–

ve – ro, con – substanti – a – lem Pa – – tri, Pa – – tri, per quem o–

– ro, ge – nitum non fa – ctum, con – sub – stan – ti – a – lem Pa – – – tri, per quem o–

– mni – a fa – cta sunt. Et pro – pter no – stram sa –

– mni – a fa – cta sunt. Et pro – pter no – stram sa –

– mni – a fa – cta sunt. Qui pro – pter nos ho – – mi – nes, et pro – pter no – stram sa – lu–

– mni – a fa – cta sunt. Qui pro – pter nos ho – mi – nes, et pro – pter no – stram sa –

- lu - tem de-scen - - - - - - - dit de coe - - - - - - - - - lis.

- lu - tem de-scen - - dit de coe - - - - - - - - lis.

- - - tem de - scen - - dit de coe - - - - - - lis.

- lu - tem de - scen - - - - - dit de coe - - - - - - - - - - lis.

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san - cto

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san - cto

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san - cto

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san - cto

ex Ma - ri - a Vir - gi - ne, et ho - mo fa - ctus

ex Ma - ri - a Vir - gi - ne, et ho - mo fa - - ctus

ex Ma - ri - a Vir - gi - ne, et ho - mo fa - - - ctus

ex Ma - ri - a Vir - gi - ne, et ho - mo fa - - - ctus

est. Sub Pon - ti - o Pi - la - - - -

est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - - bis,

est. Sub Pon - ti - o Pi - la -

est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - - bis, sub Pon - ti - o Pi - la -

- to pas - sus et se - pul - tus est.

pas - sus et se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit

- to pas - sus et se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit

- to pas - sus et se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit

Se - cun - dum scri - ptu - - - - ras. Et a - scen - dit in

ter - ti - a di - - - e. Et a - scen - dit in

ter - ti - a di - e se - cun - dum scrip - tu - - ras. Et a - scen - dit in

ter - ti - a di - - - e. Et a - scen - dit in

coe – lum, se – det ad de – xte-ram Pa – – tris. Et i – te-rum ven-

coe-lum, se – det ad de – xte – ram Pa – – – – – tris. Et i – te-rum ven-

coe – lum, se – – det ad de – xte-ram Pa – – – tris. Et i – te-rum ven-

coe – lum, se – det ad de – xte – ram Pa – – – – – tris. Et i – te-rum ven-

– tu – rus est cum glo – ri – a, ju – di-ca – re vi – vos et mor – tu – os: cu-

– tu – rus est cum glo – ri – a, ju – di-ca – re vi – vos et mor – tu – os:

– tu – rus est cum glo – ri – a, ju – di-ca – re vi – vos et mor – tu – os: cu-

– tu – rus est cum glo – ri – a, ju – di-ca – re vi – vos et mor – tu – – os:

– jus re – gni non e – rit fi – – – – nis, non e - rit fi – – – – nis.

non e – rit fi – nis, non e – rit fi – – – nis.

– – jus re – gni non e – rit fi – – – – nis, non e – rit fi – – – – nis.

non e – rit fi – – – – nis.

Et in Spi-ri-tum san - ctum Do-mi - num, qui ex Pa-tre

Et in Spi-ri-tum san - ctum Do-mi-num, et vi-vi-fi-can - - - - tem, qui ex

Et in Spi-ri-tum san - ctum Do-mi-num, et vi-vi - fi-can - tem, qui ex

Et in Spi-ri-tum san - ctum Do-mi-num, et vi-vi - fi-can - tem, qui ex

Fi-li-o-que pro-ce - - - - - dit, qui cum Pa-tre et Fi-li-

Pa-tre Fi-li-o-que. pro-ce - dit, qui cum Pa-tre et Fi - li -

Pa-tre Fi-li-o-que pro - ce - dit,

Pa-tre Fi-li-o-que pro - - ce - dit, qui cum Pa - tre et Fi - li-

-o simul a-do-ra - tur et con-glori-fi-ca - - - - tur.

-o simul a-do-ra - tur et con-glo-ri - fi - ca - - - - - tur, qui lo-cu-tus

simul a-do-ra - tur et con-glo-ri - fi - ca - - - - - tur, qui lo-cu-tus

-o simul a-do-ra - tur et con-glo-ri - fi - ca - tur, qui lo-cu-tus

Et u - nam sanctam ca - tho - li - cam, ca - tho - li -

est per Pro-phe - - - - - - tas. Et u - nam sanctam catho - - - - - - li-

est per Pro-phe - - - tas. Et u - nam sanctam ca-tho - li - cam et

est per Pro-phe - - - tas. Et u - nam sanctam ca-tho - li-cam

- cam et a - po - sto - li-cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te-

- cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - - - si - am. Con-fi - te - or, con-fi - te-

a - po - sto - li - cam Ec - cle - - - - - si - am. Con-fi - te - or, con-fi - te-

et a - po - sto - li- cam Ec - cle - si - am. Con- fi - te - or

- or u - num ba - pti - - sma pec - ca-to -

- or u-num ba - pti - - - - - - sma.

- or u-num ba - pti - - - - sma in re - mis-si - o - nem pec - ca - to - -

u-num ba - pti - - - - sma in re-mis-si - o - nem pec - - ca-to -

– rum. Et ex–pe–cto mor–tu – o – rum. Et vitam ven-

Et ex–pe–cto re–sur–recti–o–nem mor – – tu–o – rum. Et

– rum. Et ex-pe–cto re – sur-recti-o-nem mor – tu–o – rum.

– rum. Et ex–pe–cto re – sur-recti–o–nem mor–tu – o – – – rum.

– tu – ri sae – – cu – li, et vi-tam ven-tu – ri sae – cu – li, Amen, A –

vi–tam ventu – ri sae–cu – li, A – men, et vi–tam ventu – ri sae-cu-li, A –

Et vi-tam ven-tu – ri sae – – – cu – li, A – men, A –

Et vi-tam ventu – ri sae – cu – li, A – – – men,

– – – – – – men, A – – – – – – – – – – – – men.
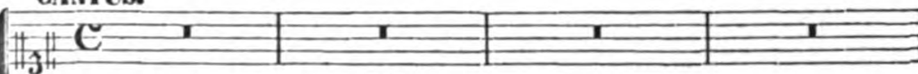
– – – – – – – men, A – – – – – – – – – – – – – – men.

– – – – – – men, A – – – – – – – – – – – – – – men.

A – men.
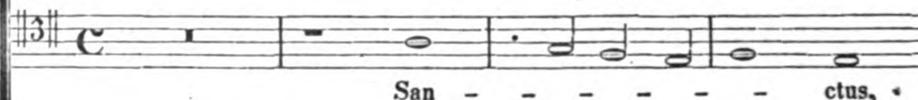


CANTUS.
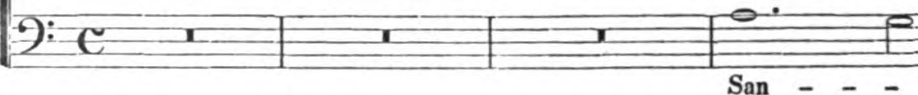


ALTUS.



TENOR.



BASSUS.



San - ctus, San - ctus

ctus, San - ctus Do-

San - ctus, San

ctus, San - ctus, San - ctus Do-

Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth, Sa - ba - oth, Do - mi-nus

minus De - us Sa - ba - oth, Do - mi-nus De - us Sa - ba-

ctus Do - minus De - us Sa - ba - oth, Sa - ba - oth, Do-

minus De - us Sa - ba - oth, Sa - ba - oth, Do - mi-nus

De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt, ple - ni sunt

- oth, Do - minus De - - - us Sa - - - ba - oth. Ple - ni sunt coe-

- minus De - us Sa - - - - - ba - oth. Ple - ni sunt

De - us Sa - - - - - ba - oth, Sa - ba - oth. Ple - ni sunt

coe - li et ter - - ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu -

- li et ter - - - ra glo - ri - a tu - -

coe - li et ter - - - ra glo - ri - a tu -

coe - li et ter - - ra glo - ri - a tu - a,

- - a, glo - ri - a tu - - - - - - - a.

- a, glo - ri - a tu - - - - - - a, glo - ri - a tu - - a.

- a, glo - ri - a tu - - a, glo - ri - a, tu - - - - a.

glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - - - - - - - - a.

O - san - na in ex - -

O - san - na in

O - san - na in ex - - - - - - - - cel - sis,

Osan - na in ex - cel - - - - sis,

- - - - cel - sis, O - san - na in ex -

ex - cel - - - - sis, in ex - cel - sis,

O - san - na in ex - - - - - - cel - - sis, in

O - san - na in ex - - - - cel - sis,

- cel - - sis, O - san - na in ex - cel - - - - sis.

O - san - na in ex - cel - - - - - - sis.

ex - cel - sis, O - san - na in ex - cel - - sis.

O - san - na in ex - - - - - - - cel - sis, in ex - cel - - sis.

Trium Vocum.

CANTUS.
Be - ne - di - ctus qui ve - - - - - -

ALTUS.
Be - ne - di - ctus qui ve - - - - - - - - - -

TENOR.
Be - ne - di -

- - nit, Be - ne - di - ctus qui ve -

- - nit, qui ve - - - - - nit, Be - ne-di - ctus qui ve - - - nit, qui

- ctus qui ve - - - - - - - - nit, qui ve - - nit, qui ve -

- - - - - - nit in no - mi - ne

ve - - - - - nit in no - mi - ne Do - - - - mi - ni, in no -

- - - - nit in no - mi - ne Do - - - - - - - - - - - mi -

Do - - - mi - ni, in no - mi - ne Do - - - - - mi - ni.

- mi - ne Do - - mi - ni, in no - mi - ne Do - - - - - - - mi - ni.

- ni, in no - mi - ne Do - - - - - - - - - - mi - ni.

Osanna ut Supra.

